

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ISIDORO DE SEVILLA:
ASPECTOS CONTEXTUALES, HISTÓRICOS Y FILOSÓFICOS.
FUNDAMENTOS CLÁSICOS Y PATRÍSTICOS

JOSÉ MARÍA DIAGO JIMÉNEZ

DIRECTOR

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

MADRID, 2019

A Mari Luz.

A mi madre,
por todo.

A mi padre,
in memoriam.

*Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta;
nihil enim sine illa*
(Isid.*Etym.*3.16)



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. JOSÉ MARÍA DIAGO JIMÉNEZ,
estudiante en el Programa de Doctorado MUSICOLOGÍA,
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ISIDORO DE SEVILLA: ASPECTO CONTEXTUALES, HISTÓRICOS Y FILOSÓFICOS. FUNDAMENTOS CLÁSICOS Y PAT

y dirigida por: ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 6 de mayo de 2019

**JOSE MARIA
DIAGO
JIMENEZ**

Firmado digitalmente
por JOSE MARIA
DIAGO JIMENEZ
Fecha: 2019.05.06
19:18:09 +02'00'

Fdo.: _____

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a Arturo Tello Ruiz-Pérez el interés, la confianza y el entusiasmo que desde el principio depositó en mí y que tan bien me ha sabido transmitir. Además, le estaré siempre agradecido por sus acertados y precisos consejos y comentarios, aspectos de los que un servidor siempre ha intentado aprender.

Del mismo modo, quiero mostrar mi agradecimiento a Elena Torres Clemente, quien ha demostrado siempre su eficacia como coordinadora del Programa de Doctorado en Musicología ante cualquier duda (afortunadamente muy pocas) que le haya podido plantear.

Un detalle muy importante: gracias al personal de préstamo de las bibliotecas de la UCM (casi siempre olvidados), que han sido los bibliotecarios que más me han tenido que aguantar. En especial, gracias al personal de las bibliotecas de Geografía e Historia y de Filología Clásica, donde, con mucha frecuencia, he llegado a pasar más horas que en el trabajo o en mi propia casa.

Gracias a mis antiguos profesores de la UNED, en especial a Jordi Claramonte, por su atención y ánimo constante durante la realización de mi TFM; y a José María Lucas de Dios, cuyas palabras me produjeron gran orgullo y sirvieron como estímulo para continuar con mis investigaciones.

Gracias a otras tantas personas que me prestaron su ayuda desinteresadamente, generalmente en forma de materiales, y que debido a su considerable número no puedo citar una a una. Ellos saben quiénes son y que les estoy enormemente agradecido. No obstante, entre estas personas quiero destacar por su generosidad y bonhomía a José Freire Camaniel, a Pedro Redondo Reyes y a mi gran amigo Antonio Rodríguez Escamilla.

Gracias a mis antiguos profesores de la Universidad de Granada, de quienes tanto aprendí.

También quiero aprovechar la ocasión para dar las gracias públicamente a otro grupo de personas igualmente importante en la realización de esta tesis doctoral. Por un motivo u otro, ellas han ayudado a construir el esqueleto intelectual de lo que hoy soy, la mayoría de ellas durante mi infancia y juventud en Villamanrique. Empiezo por el último y término por el primero cronológicamente hablando.

A Tomás Inieta, por ayudarme desinteresadamente a convertir un mero interés, la cultura y las letras clásicas, en una provechosa afición, afición que posteriormente floreció en una de las grandes pasiones de mi vida.

A Tomás Romero, con quien tantos buenos momentos musicales y no musicales compartí, por descubrirme el genio y la magia cuando apenas era un preadolescente. A Bautista, por su buen hacer, su técnica, su atención y su didáctica.

A Antonio Gil Vaquero, por mostrarme la profesionalidad y la importancia del detalle.

A Cosme Alfaro Gómez, quien en mi más tierna infancia me inició en el maravilloso mundo de la música, mundo que constituye uno de los pilares de mi vida. Gracias por guiarme durante tantos años. Gracias por la atención, la dedicación y el cariño recibidos.

Por último, y lo más importante, gracias a mi familia toda, que siempre está ahí. A mis amigos. A mis compañeros.

INDICE

I. RESUMEN / ABSTRACT.....	19
I.1. RESUMEN.....	19
I.2. ABSTRACT.....	22
0. ALGUNAS INDICACIONES DE CARÁCTER BIBLIOGRÁFICO	27
0.1. ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA ALGUNAS EDITORIALES Y COLECCIONES.....	27
0.2. ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA ALGUNAS OBRAS	27
0.3. INDICACIONES SOBRE LA CITACIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA UTILIZADA	29
0.4. INDICACIONES SOBRE LA CITACIÓN DE LAS EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS FUENTES PRIMARIAS	29
1. INTRODUCCIÓN.....	33
1.1. JUSTIFICACIÓN.....	36
1.2. OBJETIVOS.....	41
1.3. METODOLOGÍA.....	49
1.3.1. PLANIFICACIÓN	49
1.3.2. CAPACIDADES Y CONOCIMIENTOS TÉCNICOS NECESARIOS EN RELACIÓN A LA METODOLOGÍA APLICADA.....	51
1.3.3. OTRAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	52
1.3.4. LOS RECURSOS	54
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	57
2.1. LOS ESTUDIOS ISIDORIANOS.....	58
2.2. LOS ESTUDIOS MUSICALES ISIDORIANOS	61
2.2.1. ESTUDIOS MONOGRÁFICOS.....	64
2.2.1.1. ESTUDIOS MÁS DESTACADOS ANTERIORES A <i>ISCC</i>	64
2.2.1.2. <i>ISCC</i>	68
2.2.1.3. ESTUDIOS POSTERIORES A <i>ISCC</i>	72
2.2.2. LAS HISTORIAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA Y OCCIDENTAL	83

2.2.3. GRANDES HISTORIAS DE FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y TEORÍA MUSICAL	88
2.2.4. PRINCIPALES DICCIONARIOS MUSICALES	90
3. ISIDORO DE SEVILLA. LA PERSONA Y SU TIEMPO.....	95
3.1. FUENTES PRIMARIAS PARA EL ESTUDIO DE LA VIDA Y LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA	96
3.2. CONTEXTO FAMILIAR. FECHAS Y LUGARES DE NACIMIENTO Y MUERTE.....	101
4. LA EDUCACIÓN EN LA HISPANIA VISIGODA. LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS EXISTENTES Y EL CURRÍCULUM IMPARTIDO. LA EDUCACIÓN DE ISIDORO DE SEVILLA	105
4.1. LA EDUCACIÓN EN LA HISPANIA VISIGODA.....	105
4.2. LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS DE CARÁCTER RELIGIOSO DE LA HISPANIA VISIGODA	108
4.2.1. LAS ESCUELAS EPISCOPALES. SU CARÁCTER Y EL CURRÍCULUM IMPARTIDO. LA LEGISLACIÓN EDUCATIVA CONCILIAR	109
4.2.2. LAS ESCUELAS MONÁSTICAS. SU CARÁCTER Y EL CURRÍCULUM IMPARTIDO. LA LEGISLACIÓN EDUCATIVA MONACAL.....	116
4.2.3. LAS ESCUELAS PARROQUIALES. FUENTES QUE JUSTIFICAN SU EXISTENCIA.....	121
4.3. OTRAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS	125
4.3.1. LAS ESCUELAS MUNICIPALES Y LAS FUENTES QUE JUSTIFICAN SU EXISTENCIA. RELACIÓN CON LAS ESCUELAS PARROQUIALES....	125
4.3.2. LAS ESCUELAS PALATINA Y NOBILIARIAS	126
4.4. LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES LIBERALES	128
4.4.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	128
4.4.2. LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES LIBERALES EN LA EDUCACIÓN INSTITUCIONALIZADA	133
4.4.2.1. LA GRAMÁTICA.....	133
4.4.2.2. EL <i>QUADRIVIUM</i>	135
4.4.2.3. LA MÚSICA	136
4.5. LA EDUCACIÓN AVANZADA. LAS GRANDES BIBLIOTECAS	138

4.6. LA EDUCACIÓN DE ISIDORO.....	139
4.6.1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN	139
4.6.2. EL ITINERARIO FORMATIVO DE ISIDORO	141
4.6.3. LA CULMINACIÓN DE LA EDUCACIÓN DE ISIDORO. SU FORMACIÓN INTELECTUAL. SU FORMACIÓN COMO OBISPO. SU FORMACIÓN COMO HOMBRE DE SU TIEMPO.....	144
5. CONTEXTO CULTURAL ISIDORIANO. ASPECTOS A TENER EN CUENTA ANTES DE ANALIZAR SU PENSAMIENTO MUSICAL	147
5.1. LA CULTURA LITERARIA VISIGÓTICA. AUTORES Y BIBLIOTECAS.	148
5.2. CULTURA LIBRARIA	151
5.2.1. EL EPISTOLARIO DE BRAULIO DE ZARAGOZA	152
5.2.2. UN CASO PARADIGMÁTICO: EL PROCESO DE CREACIÓN E INTRODUCCIÓN EN LA PENÍNSULA DE LOS <i>MORALIA IN JOB</i> DE GREGORIO MAGNO A TRAVÉS DEL GÉNERO EPISTOLAR	154
5.3. LA LITERATURA GRIEGA Y EL CONOCIMIENTO DEL GRIEGO. OTRAS INFLUENCIAS FORÁNEAS.....	156
5.3.1. LA LITERATURA GRIEGA Y EL CONOCIMIENTO DEL GRIEGO..	156
5.3.2. OTRAS INFLUENCIAS FORÁNEAS.....	161
5.4. EL TRATAMIENTO DE LAS FUENTES ANTIGUAS EN LA LITERATURA ISIDORIANA E HISPANOVISIGODA.....	163
5.5. FUENTES CLÁSICAS Y PATRÍSTICAS ANTERIORES EN LA HISPANIA VISIGODA.....	168
5.5.1. DOS LISTADOS BIBLIOGRÁFICOS GENERALES	169
5.5.2. DOS LISTADOS BIBLIOGRÁFICOS ISIDORIANOS	173
5.5.3. LOS <i>VERSUS IN BIBLIOTHECA</i> . LAS <i>QUAESTIONES IN VETUS TESTAMENTUM</i>	175
5.5.4. EL EPISTOLARIO BRAULIANO	177
5.5.5. OTROS DOCUMENTOS A TENER EN CUENTA	178
5.6. LISTADO DE FUENTES CLÁSICAS Y CRISTIANAS DEL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO.....	181
5.7. LOS MÉTODOS DE TRABAJO DE ISIDORO DE SEVILLA	184

6. LA MÚSICA EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA.....	189
6.1. DIFFERENTIARUM LIBRI II / DOS LIBROS DE DIFERENCIAS.....	191
6.2. <i>PROEMIA IN LIBROS VETERIS ET NOVI TESTAMENTI / PROEMIOS A LOS LIBROS DEL ANTIGUO Y EL NUEVO TESTAMENTO</i>	194
6.3. <i>DE ORTU ET OBITU PATRUM / SOBRE LA VIDA Y MUERTE DE LOS PADRES</i>	195
6.4. <i>DE ECCLESIASTICIS OFFICIIS / SOBRE LOS OFICIOS ECLESIASTICOS</i>	196
6.5. <i>SYNONYMA / SINÓNIMOS</i>	197
6.6. <i>DE NATURA RERUM / SOBRE EL UNIVERSO</i>	198
6.7. <i>LIBER NUMERORUM / LIBRO DE LOS NÚMEROS</i>	198
6.8. <i>ALLEGORIAE QUAEDAM SACRAE SCRIPTURAE / ALEGORÍAS DE CIERTAS SAGRADAS ESCRITURAS</i>	201
6.9. <i>DE HAERESIBUS LIBER / LIBRO SOBRE LAS HEREJÍAS</i>	201
6.10. <i>SENTENTIAE / SENTENCIAS</i>	201
6.11. <i>CHRONICA / CRÓNICA UNIVERSAL</i>	203
6.12. <i>DE FIDE CATHOLICA CONTRA IUDAEOS / SOBRE LA FE CATÓLICA CONTRA LOS JUDÍOS</i>	206
6.13. <i>DE VIRIS ILLUSTRIBUS / SOBRE HOMBRES ILUSTRES</i>	207
6.14. <i>REGULA MONACHORUM / REGLA DE LOS MONJES</i>	208
6.15. <i>HISTORIAE GOTHORUM, WANDALORUM ET SUEBORUM / LAS HISTORIAS DE LOS GODO, VÁNDALOS Y SUEVOS</i>	209
6.16. <i>QUAESTIONES IN VETUS TESTAMENTUM / CUESTIONES SOBRE EL ANTIGUO TESTAMENTO</i>	210
6.17. <i>ETYMOLOGIAE / ETIMOLOGÍAS</i>	213
6.18. OBRAS MENORES.....	220
6.18.1. <i>EPISTULAE / CARTAS</i>	220
6.18.2. <i>VERSUS ISIDORI SEU VERSUS IN BIBLIOTHECA / VERSOS DE ISIDORO O VERSOS SOBRE LA BIBLIOTECA</i>	221

6.18.3. OTRAS COMPOSICIONES	221
6.19. UN CASO ESPECIAL: LA <i>COLECCIÓN CANÓNICA HISPANA</i>	223
7. ISIDORO GRAMÁTICO. LA ETIMOLOGÍA ISIDORIANA. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO <i>MUSICA</i>. LAS NUEVE MUSAS	227
7.1. LA GRAMÁTICA E ISIDORO. LA ETIMOLOGÍA ISIDORIANA	227
7.2. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO LATINO <i>MUSICA</i> . LAS MUSAS	229
7.3. LA FUENTE DE ISIDORO	233
8. ISIDORO COMO PADRE DE LA IGLESIA. POSICIÓN ANTE LA MÚSICA PAGANA DE LA ANTIGÜEDAD. MÚSICA ESCÉNICA, RELIGIOSA Y SOCIAL	235
8.1. POSICIÓN DE ISIDORO ANTE EL TEATRO Y LAS ARTES ESCÉNICAS	240
8.2. LA MÚSICA DEL TEATRO Y LAS ARTES ESCÉNICAS EN ISIDORO DE SEVILLA	249
8.2.1. <i>THEATRUM. SCENA. ORCISTRA</i>	249
8.2.2. <i>TRAGOEDUS. COMOEDUS</i>	252
8.2.3. <i>THYMELICUS. SCENICUS. ARTIFEX (SCENICUS)</i>	260
8.2.4. <i>HISTRIO</i>	263
8.2.5. <i>MIMUS</i>	268
8.2.6. <i>SALTATOR</i>	269
8.2.7. <i>HYPOCRITA</i>	272
8.3. POSICIÓN DE ISIDORO ANTE OTROS USOS RELIGIOSOS Y SOCIALES DE LA MÚSICA PAGANA ANTIGUA	276
8.3.1. LAS FUENTES DE <i>ETYM</i> .3.15-16. LAS FUENTES DEL FRAGMENTO ANALIZADO: <i>ETYM</i> .3.15.2-3	280
9. ISIDORO HISTORIADOR. UNA “HISTORIA DE LA MÚSICA” ISIDORIANA.....	285
9.1. EL ORIGEN JUDEOCRISTIANO DE LA MÚSICA: JUBAL	288
9.1.1. JUBAL Y TUBAL COMO CREADORES DE LA MÚSICA	290
9.1.2. FUNDAMENTACIÓN DE LA INNOVACIÓN ISIDORIANA SOBRE EL ORIGEN JUDEOCRISTIANO DE LA MÚSICA	291

9.2. EL ORÍGEN GRECORROMANO DE LA MÚSICA. CURETES, CORIBANTES Y DÁCTILOS ÍDEOS.....	294
9.3. MOISÉS	297
9.4. PERSONAJES MITOLÓGICOS GREGOLATINOS	301
9.4.1. LINO Y ANFIÓN.....	301
9.4.2. APOLO Y MERCURIO. ORFEO.....	304
9.4.3. FILAMÓN.....	311
9.4.4. HÉRCULES	312
9.5. EL REY DAVID	314
9.5.1. OTROS PERSONAJES MUSICALES BÍBLICOS EN LA OBRA DE ISIDORO	315
9.5.2. LA IMPORTANCIA MUSICAL DE DAVID EN LA BIBLIA.....	316
9.5.3. LAS CUALIDADES MUSICALES DE DAVID EN LA OBRA DE ISIDORO	319
9.6. LA TRANSMISIÓN ORAL DE LA MÚSICA EN LOS PRIMEROS TIEMPOS	325
9.7. LAS APORTACIONES MUSICALES POSTERIORES HASTA LA ÉPOCA DE ISIDORO.....	328
9.7.1. PITÁGORAS. EL INVENTOR GRIEGO DE LA DISCIPLINA MUSICAL	329
9.7.2. LOS PADRES DE LA IGLESIA	334
10. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA I. LA MÚSICA Y LAS ARTES LIBERALES	339
10.1. ORIGEN DE LAS ARTES LIBERALES	340
10.2. EL <i>QUADRIVIUM</i>	343
10.3. LA FIJACIÓN DEL CANON DE LAS SIETE ARTES LIBERALES A FINALES DE LA ANTIGÜEDAD.....	345
10.4. LAS ARTES LIBERALES EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA	349
10.4.1. DIFERENCIACIÓN ENTRE DISCIPLINA Y ARTE EN ISIDORO DE SEVILLA	349
10.4.2. LAS ARTES LIBERALES EN LA OBRA DE ISIDORO	352

10.4.2.1. PRIMERA REFERENCIA. <i>Etym.</i> 1.2.1-3	354
10.4.2.2. SEGUNDA REFERENCIA. <i>Etym.</i> 2.24.4	356
10.4.2.3. TERCERA, CUARTA y QUINTA REFERENCIAS. <i>Etym.</i> 2.24.10-16	357
10.4.2.4. SEXTA Y SEPTIMA REFERENCIAS. <i>Etym.</i> 3. <i>Praef.</i>	358
10.4.2.5. OCTAVA REFERENCIA. <i>Etym.</i> 4.13.1-5	360
10.4.2.6. NOVENA Y DÉCIMA REFERENCIAS. <i>Liber Differentiarum II</i> (38.150-152)	364
10.4.2.7. UNDÉCIMA. <i>LIBER NUMERORUM</i> (8.44).....	369
10.4.2.8. DUODÉCIMA. LAS ARTES LIBERALES EN LOS LIBROS DE <i>LAS ETIMOLOGÍAS</i>	369
10.5. LAS FUENTES DE LOS TRES PRIMEROS LIBROS DE LAS <i>ETIMOLOGÍAS</i>	371
10.6. LAS OBRAS ISIDORIANAS Y LAS ARTES LIBERALES	372
11. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA II. MÚSICA, NÚMERO Y UNIVERSO	377
11.1. LA MÚSICA O HARMONÍA DE LAS ESFERAS	377
11.1.1. LA HARMONÍA DE LAS ESFERAS EN LA TRADICIÓN CULTURAL Y LITERARIA ANTERIOR	378
11.1.2. LA HARMONÍA DE LAS ESFERAS EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA. LAS FUENTES	381
11.1.3. LA HARMONÍA DE LAS ESFERAS EN EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ISIDORO DE SEVILLA.....	386
11.1.3.1. INTERPRETACIÓN DE LOS TEXTOS ISIDORIANOS	386
11.1.3.2. LA <i>HARMONIA MUNDI</i> EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO	389
11.2. LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA. ASPECTOS INTRODUCTORIOS. EL NÚMERO Y LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO ISIDORIANO.....	395
11.2.1. LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA EN LA TRADICIÓN CULTURAL Y LITERARIA ANTERIOR.....	396
11.2.2. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS ISIDORIANOS QUE TRATAN LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA	401

11.2.3. FUENTES E INFLUENCIAS DE LOS FRAGMENTOS ISIDORIANOS DE LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA	407
11.2.4. SITUACIÓN DE LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO.....	408
12. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA III. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN EL ESPÍRITU DEL HOMBRE. EL <i>ETHOS</i> MUSICAL. MÚSICA Y EDUCACIÓN. LA <i>MELOTERAPIA</i>	413
12.1. EL <i>ETHOS</i> MUSICAL EN LA ANTIGÜEDAD.....	413
12.2. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN EL ESPÍRITU DEL HOMBRE EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA	415
12.3. EL <i>ETHOS</i> MUSICAL ISIDORIANO. LOS <i>AFECTOS</i> . LAS FUENTES DE ISIDORO	417
12.3.1. SITUACIÓN DEL <i>ETHOS</i> MUSICAL EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO.....	423
12.4. IMPORTANCIA Y USO DE LA MÚSICA EN LA EDUCACIÓN	430
12.5. EL PODER MÉDICO DE LA MÚSICA Y SU UTILIZACIÓN EN LA CURACIÓN DE ENFERMEDADES.....	434
12.5.1. REFLEXIONES ISIDORIANAS DE CARÁCTER GENERAL	435
12.5.2. EJEMPLOS DE CURACIONES CONCRETAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA.....	438
12.5.2.1. APOLO.....	439
12.5.2.2. ASCLEPÍADES DE BITINIA	441
12.5.2.3. EL REY DAVID	446
12.5.3. LAS FUENTES	450
12.5.4. LA <i>MELOTERAPIA</i> EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO	452
12.6. LA MÚSICA ENALTECE EL ÁNIMO EN LA BATALLA Y AYUDA A MITIGAR LAS FATIGAS DEL TRABAJO	454
12.6.1. LAS FUENTES	455
12.6.2. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LOS TEXTOS.....	457
12.6.3. SITUACIÓN DE ESTAS TEORÍAS DENTRO DEL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO.....	459

12.7. LA MÚSICA PUEDE DOMINAR A LOS ANIMALES Y AL RESTO DE LA NATURALEZA	461
12.7.1. LAS FUENTES	462
12.7.2. SITUACIÓN DE ESTAS TEORÍAS DENTRO DEL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO	464
13. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA IV. EL SONIDO COMO FENÓMENO FÍSICO EN EL PENSAMIENTO DE ISIDORO	467
13.1. ISIDORO DE SEVILLA Y LA TRADICIÓN MUSICOLÓGICA Y LITERARIA ANTERIOR.....	468
13.2. EL PROBLEMA DEL LÉXICO	472
13.2.1. <i>Diff.</i> 1.418-419. <i>SONUX</i> , <i>VOX</i> Y <i>SONITUS</i> . UN PASAJE CONFLICTIVO	473
13.2.2. LA DELIMITACIÓN DEL LÉXICO ISIDORIANO. <i>Etym.</i> 3.18.2 y <i>Etym.</i> 3.19.2	476
13.3. LA CONCEPCIÓN FÍSICA DEL SONIDO EN ISIDORO DE SEVILLA ...	478
CAPÍTULO 14. ISIDORO COMO FILÓSOFO Y TEÓRICO DE LA MÚSICA. LAS DEFINICIONES ISIDORIANAS DE LA MÚSICA	487
14.1. CLASIFICACIÓN DE LAS DEFINICIONES ISIDORIANAS.....	487
14.2. RELACIÓN ENTRE LAS DEFINICIONES ISIDORIANAS	489
14.3. MÚSICA “ <i>SCIENTIA PERFECTAE MODULATIONIS</i> ”. MÚSICA “ <i>EST PERITIA MODULATIONIS</i> ”. MÚSICA “ <i>PERFECTA SCIENTIA MODULATIONUM</i> ”	494
14.4. MÚSICA “ <i>HABENS IN SE NUMERORUM AC SONI CERTAM DIMENSIONEM</i> ”. MÚSICA “ <i>EST DISCIPLINA QUAE DE NUMERIS LOQUITUR QUI AD ALIQUID SUNT, HIS QUI INVENIUNTUR IN SONIS</i> ”	501
14.5. MÚSICA “ <i>EST ARS SPECTABILIS UOCE GESTU, QUAE IN CARMINIUBUS CANTIBUSQUE CONSISTIT, QUAE SONO CANTUQUE CONSISTENS</i> ”	506
14.5.1. LA DEFINICIÓN DE <i>Diff.</i> 2.38.151: MÚSICA “ <i>EST ARS SPECTABILIS UOCE GESTU</i> ”	507

14.5.2. LAS DEFINICIONES DE <i>Etym.</i> 1.2.2 Y <i>Etym.</i> 3.14.1: MÚSICA “IN CARMINIUBUS CANTIBUSQUE CONSISTIT”. MÚSICA “SONO CANTUQUE CONSISTENS”	510
14.5.2.1. OTROS TÉRMINOS MUSICALES ASOCIADOS	513
CAPÍTULO 15. ISIDORO COMO TEÓRICO DE LA MÚSICA I. LAS DIVISIONES ISIDORIANAS DE LA MÚSICA.....	517
15.1. LA DIVISIÓN TRADICIONAL O ARISTOXÉNICA	518
15.1.1. FUNDAMENTACIÓN MUSICOLÓGICA.....	519
15.1.2. FUENTES.....	524
15.1.3. LA ARMÓNICA	524
15.1.4. LA RÍTMICA Y LA MÉTRICA.....	526
15.1.4.1. FUNDAMENTACIÓN MUSICOLÓGICA.....	527
15.1.4.2. LA RÍTMICA Y LA MÉTRICA ISIDORIANAS	530
15.2. LA DIVISIÓN AGUSTINIANA.....	537
15.2.1. FUENTES.....	537
15.2.2. FUNDAMENTACIÓN MUSICOLÓGICA.....	538
15.2.3. LA ARMÓNICA	539
15.2.4. LA ORGÁNICA.....	540
15.2.5. LA RÍTMICA	541
15.2.6. LA DIVISIÓN ISIDORIANA.....	542
16. CONCLUSIONES	547
16.1. ASPECTOS CONTEXTUALES.....	547
16.2. CUADRO SINÓPTICO DE LAS REFERENCIAS MUSICALES ISIDORIANAS MÁS IMPORTANTES Y SUS POSIBLES FUENTES E INFLUENCIAS	557
16.3. ASPECTOS HISTÓRICOS Y FILOSÓFICOS	563
16.4. PANORAMA DE LOS ESTUDIOS MUSICALES ISIDORIANOS. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	582
17. BIBLIOGRAFÍA	587
17.1 EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE ISIDORO DE SEVILLA	587

17.2. LAS FUENTES PRIMARIAS. AUTORES Y OBRAS ANTIGUOS REFERENCIADOS POR ORDEN ALFABÉTICO. EDICIONES Y TRADUCCIONES UTILIZADAS	593
17.3. DICCIONARIOS	641
17.4. BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA.....	643

I. RESUMEN / ABSTRACT

I.1. RESUMEN

El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos. Fundamentos clásicos y patrísticos.

Isidoro de Sevilla, padre y doctor de la Iglesia, fue el mayor y más famoso erudito de la Hispania visigoda, una de las grandes luminarias del Occidente latino de los siglos de transición de la Antigüedad Tardía a la Alta Edad Media y el enciclopedista más famoso del periodo. Escribió sobre todos los temas posibles que se pueden leer en la literatura de su época, entre los que, evidentemente, se encuentra la música, que ocupa un lugar muy importante dentro de su producción. Diseminadas por todo el corpus isidoriano existen muchas referencias musicales que tratan esta disciplina desde muy diferentes e interesantes puntos de vista (filosófico, histórico, físico-acústico, armónico, rítmico, métrico, organológico, litúrgico...).

Sin embargo, a pesar del indudable peso cultural del obispo hispalense y de la importancia que ocupa la música en su producción literaria, el estado de la cuestión de los estudios musicales isidorianos se encuentra en una fase todavía inicial y en un estado de semiabandono desde que Jacques Fontaine publicara su famoso trabajo *Isidore de Seville et la culture classique dans L'Espagne wisigothique* (París, 1959), en el que, paradójicamente, la música es tratada marginalmente en tan solo un capítulo de 27 páginas (pp. 413-440), dedicando a los aspectos relacionados con esta tesis las 14 primeras (pp. 413-427). Lamentablemente, estas insuficientes 27 páginas (14 en nuestro caso) son la mejor investigación realizada hasta el momento sobre el pensamiento musical isidoriano.

En la actualidad apenas y existe una decena de estudios destacables (entre artículos y capítulos de libros) que se han acercado al pensamiento musical de Isidoro, observándose en la mayoría de ellos un desconocimiento del contexto cultural isidoriano, fundamental para comprender su pensamiento musical, así como de la propia obra del doctor hispalense, ya que la inmensa mayoría de estos estudios tan solo tienen en cuenta casi de manera exclusiva las reflexiones musicales más famosas de Isidoro, lo que ha provocado que la visión del pensamiento musical isidoriano transmitida en la bibliografía existente sea mucho más pobre de lo que realmente es si atendemos a la totalidad de la obra del obispo hispalense.

Del mismo modo, en muchas ocasiones estos estudios también ignoran aspectos fundamentales de la personalidad, los conocimientos y los métodos de trabajo del doctor hispalense y, por extensión, de los grandes autores de la Hispania visigoda. La valoración correcta de los conocimientos que pudo tener Isidoro sobre muy diversos ámbitos y disciplinas (marcados por un exigente proceso formativo, por el afán de erudición que demostró a lo largo de toda su vida y por las fuentes literarias que pudo conseguir) resulta fundamental para la correcta valoración del pensamiento musical isidoriano. En este sentido, aspectos fundamentales son los conocimientos sobre la antigua cultura grecolatina pagana, la lengua griega, la cultura bíblica y judeocristiana, la tradición musicológica grecolatina anterior, la teoría y la praxis musical o las artes liberales. Por otra parte, dentro de los métodos de trabajo de Isidoro ocupa un lugar fundamental el tratamiento de las fuentes, pues el doctor hispalense muestra a lo largo de toda su obra una gran dependencia de las fuentes que utiliza.

Todos estos aspectos de índole contextual, desglosados y analizados a lo largo de este trabajo, deben ser (y deberían haber sido) punto de partida para cualquier acercamiento al pensamiento musical isidoriano. De hecho, estos condicionantes provocan la valoración constante de la verdadera posición de Isidoro en relación a cada una de las noticias musicales que expone.

Aparte de los aspectos contextuales ya indicados, y de otros tantos igualmente relevantes que, por falta de espacio, no se han señalado en este resumen, en esta tesis se analizan los contenidos de carácter histórico y filosófico del pensamiento musical de Isidoro, además de los aspectos introductorios a su teoría musical.

En primer lugar, se analiza la opinión de Isidoro, como intelectual, padre y doctor de la Iglesia y gran cabeza visible de la Iglesia hispana de su tiempo, sobre la música pagana de la Antigüedad, aspecto que no ha sido analizado en ningún estudio anterior y que resulta capital para comprender y situar correctamente cualquiera de las otras muchas reflexiones del pensamiento musical isidoriano, independientemente de la temática de las mismas.

Otro tema importante que tampoco ha sido analizado ni en su totalidad ni en profundidad hasta la aparición de esta tesis es el pensamiento histórico-musical de Isidoro de Sevilla. El motivo fundamental que ha provocado que su pensamiento histórico-musical no haya sido estudiado, al igual que ha ocurrido con la mayoría de los temas tratados en esta tesis, se ha debido a que la mayoría de sus contenidos están

incluidos (y esparcidos) en una obra menos conocida para los musicólogos y a que otros muchos se encuentran desperdigados a lo largo del corpus isidoriano; es decir: a que no se han tenido en cuenta la totalidad de las reflexiones musicales de Isidoro de Sevilla repartidas a lo largo de toda su obra.

Todos los aspectos del pensamiento musical isidoriano derivados de la concepción de la música como materia del *quadrivium*, de las relaciones metafísicas entre la música y el universo, así como de las antiguas teorías que tratan la influencia de la música sobre el espíritu del hombre (temas que hunden sus raíces en la más genuina tradición filosófica y musical griega), tampoco han sido analizados en la bibliografía existente, siendo esta tesis el primer trabajo en el que se contextualizan debidamente y se analizan con profundidad, considerando, además, la totalidad de las reflexiones isidorianas al respecto.

La concepción física del sonido de Isidoro de Sevilla (aspecto también derivado de una importante tradición del pensamiento filosófico y musical griego) es un tema que no solo no ha sido analizado por la bibliografía existente, sino que jamás ha sido tenido en cuenta y, por tanto, no ha sido ni siquiera sacado a la luz. Debido a ello, esta tesis es el primer lugar en el que se contextualiza y analiza este interesantísimo tema y se relaciona con la tradición anterior.

Isidoro de Sevilla expone a lo largo de su obra varias definiciones de la música (que también entroncan con diferentes tradiciones musicológicas griegas) que hasta ahora no han sido jamás analizadas en profundidad en su totalidad. Esta tesis vuelve a ser el primer estudio donde se analizan en su totalidad y en profundidad, relacionándolas con las distintas tradiciones musicales de donde proceden.

Del mismo modo, a lo largo de este trabajo se exponen, comentan o analizan (dependiendo del caso) gran cantidad de conceptos y reflexiones isidorianos que jamás han sido tratados por la bibliografía existente, por lo que esta tesis también se convierte en punto de partida para el análisis de estas ideas en Isidoro de Sevilla.

Además, a todos estos grandes temas hay que añadir otros dos que, aunque también son analizados aquí con mayor profundidad y perspectiva que en ningún otro lugar hasta la fecha, sí que parten de presupuestos fijados en la bibliografía existente. El primero de estos temas es el tratamiento isidoriano de la música como una de las disciplinas liberales. El segundo es el análisis de las diferentes divisiones de la música que se observan en la obra de Isidoro.

Tras el profundo análisis de todos los aspectos citados del pensamiento musical del doctor hispalense (y téngase en cuenta que en esta tesis no se trata más que una parte del mismo), desconocidos en su mayoría o no analizados hasta la fecha, se podrá comprobar de manera taxativa cómo el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla es mucho más rico, mucho más complejo y tiene muchos más matices de lo que dejan ver los fragmentos más famosos del Libro III de las *Etymologiae* y los capítulos más conocidos de *De ecclesiasticis officiis*; y, por supuesto, de lo que ha dejado ver la bibliografía existente, que, en esencia y salvo excepciones, tan solo se ha limitado a resumirlos o comentarlos.

Por tanto, resulta más que evidente la necesidad de un estudio de envergadura como el realizado aquí, que analice con rigor, detenimiento y profundidad los distintos aspectos mencionados del pensamiento musical isidoriano y que incorpore todos los avances que se han desarrollado hasta la fecha en las distintas disciplinas académicas relacionadas con el mismo, especialmente los grandes avances procedentes del campo de la filología.

I.2. ABSTRACT

Isidore of Seville's Musical Thought: Contextual, Historical and Philosophical Aspects. Classic and Patristic Foundations.

Isidore of Seville, Doctor and Father of the Church, was the greatest and most celebrated scholar of Visigothic Hispania, one of the most eminent luminaries of the Latin West in the centuries between the Late Antiquity and the High Middle Ages, and the most renowned encyclopaedist at the time. He wrote about the most assorted matters that the literature of his time could address, among which music evidently occupies a prominent place. Scattered throughout the Isidorian corpus are numerous musical references which treat this subject from different angles – philosophical, historical, physical acoustic, harmonic, rhythmical, organological, liturgical...

However, despite the unquestionable cultural weight of the Sevillian bishop and the prominent role that music plays within his literary production, the state of the issue of the Isidorian musical studies still finds itself at an initial stage as well as in a state of near abandonment since Jacques Fontaine published his notable work *Isidore de Séville et la culture classique dans L'Espagne wisigothique* (Paris 1959), in which music is paradoxically marginalized to only the first fourteen pages of a 27-page chapter (pages 413 to 440). Unfortunately, these very few pages are by far the most in-depth research to date into the Isidorian musical thought.

At present there hardly exist about ten remarkable studies – among articles and book chapters – that have touched on Isidore's musical thinking. Most of these clearly ignore the Isidorian cultural context – essential to the understanding of the scholar's musical thoughts – as well as his whole work itself since the vast majority of these studies deal almost exclusively with Isidore's most famous musical reflections. As a consequence, the view on the Isidorian musical thoughts conveyed in the existing bibliography seems poorer than it really is if we consider the entire output of the bishop from Seville.

In the same way, in many cases these studies also overlook fundamental aspects relating to the personality, knowledge and working methods of the doctor and, by extension, of the greatest authors of Visigothic Hispania. An honest appraisal of Isidore's knowledge on really diverse fields and disciplines – marked by a demanding formative process, the thirst for erudition throughout his life and the literary sources he cited – turns vital for the correct assessment of the Isidorian musical ideas. In this respect, it is necessary to consider key aspects such as the knowledge on the ancient Greco-Latin pagan culture, the Greek language, the biblical and Judaeo-Christian culture, the previous Greco-Latin musicological tradition, music theory and praxis and the liberal arts. On the other hand, the treatment of sources plays a major part in Isidore's working methods since the Sevillian scholar is highly dependent on the sources he uses throughout his entire production.

Such contextual aspects, as extracted and analysed in the present thesis, should constitute – and should have constituted – a starting point for any attempt at researching into the Isidorian musical thoughts. In fact, these determining factors have caused the persistent assessment of Isidore's true stance on each of the musical reflections he proposes.

Apart from the aforementioned contextual aspects, as well as others equally important which have not been examined in this abstract due to a lack of space, the present study analyses the philosophical and historical contents of Isidore's musical thoughts in addition to the introductory aspects to his musical theory.

Firstly, Isidore's opinion – as an intellectual, Doctor and Father of the Church and leader of the Hispanic Church of his time – on pagan music in Antiquity is scrutinized. No previous study has ever focused on such an important theme which is crucial to understand any of the many other considerations within the Isidorian musical thought, regardless of their subject matter.

Another major subject which has not either been fully developed prior to the elaboration of this thesis is Isidore of Seville's historical musical thought. The disregard for this perspective of the bishop's work is mainly due to fact that most of its contents are either included – and disseminated – in a piece of workless well known to musicologists or scattered throughout the Isidorian corpus; in other words, previous studies have never taken into account the totality of Isidore's musical reflections, which are strewn all over his work.

The existing bibliography does not either shed light on all the aspects of the Isidorian musical thought derived from the conception of music as a subject of the *quadrivium*, the metaphysical relations between music and the universe, or the ancient theories that have to do with the influence of music on the human spirit. The present thesis is the first study to properly contextualize and analyse in depth all these considerations – which take root on the most genuine Greek musical and philosophical tradition – by examining the whole of the Isidorian deliberations on the matter.

Isidore's notion of physical sound is another aspect originating from an important tradition of the Greek musical and philosophical thought which specialist bibliography of the subject has not dissected or even brought to light. The current dissertation explores such an interesting topic for the first time and associates it with the previous tradition.

Throughout his work Isidore of Seville provides several definitions of music which are also linked to different Greek musicological principles. This study analyses all of these definitions thoroughly for the first time as well as relates them to the traditions from which they stem.

In like manner, this thesis states, examines or comments on – depending on each case – a great number of Isidorian concepts and observations which have never been discussed in previous studies.

In addition, two other important themes – quite recurring in the existing bibliography and never studied more in depth than in this dissertation – stand out among the central subjects addressed so far. The first of them is Isidore's treatment of music as one of the liberal arts; the other one, the analysis of the different divisions of music that can be observed in his work.

Following the rigorous examination of all the aspects that form the core of Isidore's musical ideas – it should be noted that this thesis analyses only part of it –, it can be emphatically asserted that the Isidorian musical thought is by far richer, much more

complex and has a lot more nuances than can be appreciated in the most celebrated fragments from Book III of the *Etymologiae* and the most famous chapters in *De ecclesiasticis officiis*. All in all, the scholar's musical thinking is brimful of subtleties which preceding studies have unjustly neglected or, in the best of cases, only mentioned or summarized.

It is for all these reasons that the extensive research undertaken in this thesis was necessary. The current study aims to analyse rigorously and in detail all the distinct aspects of the Isidorian musical thought already mentioned as well as include the latest advances in the related academic disciplines, especially those in the field of philology.

0. ALGUNAS INDICACIONES DE CARÁCTER BIBLIOGRÁFICO

0.1. ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA ALGUNAS EDITORIALES Y COLECCIONES

ALMA: *Auteurs Latins Du Moyen Âge*.

BAC: *Biblioteca de Autores Cristianos*.

BCG: *Biblioteca Clásica Gredos*.

BT: *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*.

CCSL: *Corpus Christianorum Series Latina*.

CSEL: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*.

GCS: *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*.

LBL: Les Belles Lettres¹.

Loeb: *Loeb Classical Library*.

MGH: *Monumenta Germaniae Historica*.

OCT: *Oxford Classical Texts*.

PL: Migne, J. P. (ed.), *Patrologia Latina*, 221 vols., París, 1844-1864.

PG: Migne, J. P. (ed.), *Patrologia Graeca*, 162 vols., París, 1857-1866.

TLL: *Thesaurus linguae Latinae*.

0.2. ABREVIATURAS UTILIZADAS PARA ALGUNAS OBRAS

CCH: Martínez Díez, G., *Colección Canónica Hispana* (vols. 1 y 2), Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1966, 1976.

Martínez Díez, G., Rodríguez, F., *Colección Canónica Hispana* (vols. 3-6), Madrid, CSIC, 1982-2002 (edita también el Instituto Enrique Flórez el vol. 3, 1982).

CVHR: Vives, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1963.

Etym. BAC: San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe. Texto latino, versión española y notas por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero. Introducción general por M. C. Díaz y Díaz. Madrid, BAC, 2009 (1982).

¹ Nótese que la colección *Auteurs Latins Du Moyen Âge* (ALMA) pertenece a esta editorial. Evidentemente, cuando se lea la abreviatura ALMA se hará referencia exclusivamente a esta colección. Cuando se lea la abreviatura LBL se hará referencia al resto de colecciones y publicaciones de Les Belles Lettres.

- Etym.*II ALMA, *Etym.*III ALMA...: Con estas abreviaturas se hace referencia a los distintos libros de las *Etimologías* editados en la colección ALMA (véase al respecto el apartado 17.1)².
- HALL II*: Dominguez del Val, U., *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo II. Siglos IV y V*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- HALL III*: Dominguez del Val, U., *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo III. Isidoro de Sevilla*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- HALL IV*: Dominguez del Val, U., *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo IV. Siglos VI y VII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- HVM*: Andrés Sanz, M. A., Codoñer Merino, C. (coord.), Iranzo Abellán, S., Martín, J.C. y Paniagua, D., *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- INTR.*: Díaz y Díaz, M. C., “Introducción general”, en *Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 2004 (1982). pp. 1-257.
- ISCC.*: Fontaine, J. *Isidore de Seville et la culture classique dans L’Espagne wisigothique*. París, Études Augustiniennes, 1983, deuxième édition revue et corrigée (1959).
- ISGO*: Fontaine, J., *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*. Madrid, Ediciones encuentro, 2002 (Turnhout, Brepols, 2000).

² Los textos citados de las *Etimologías* en esta tesis doctoral son los de la colección ALMA (a excepción de los libros I, IV, VIII y X, que no están editados en ALMA, para los que se utiliza el texto de la edición de Lindsay) y la numeración de capítulos seguida, por tanto, es la que ofrece esta misma colección de referencia. Este aspecto ha de ser tenido muy en cuenta a la hora de localizar los distintos pasajes citados a lo largo de esta tesis en otras ediciones diferentes de las *Etimologías*, ya que, en algunas ocasiones, pueden variar las numeraciones de algunos capítulos. En este sentido, es importantísimo indicar desde un primer momento que en *Etym.*III ALMA, libro, evidentemente, fundamental para la materia tratada en este estudio, es suprimido el capítulo 14 (el dedicado a los distintos esquemas y diagramas matemáticos y musicales) que aparece en otras ediciones anteriores. Por tanto, la numeración de los capítulos de esta edición variará desde ese momento si se compara con la numeración de otras ediciones anteriores, siendo en la edición de la colección ALMA un número menor que en aquellas. Evidentemente, sobre estos aspectos se volverá más adelante.

0.3. INDICACIONES SOBRE LA CITACIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA UTILIZADA

- En la bibliografía científica utilizada, buscando la síntesis y la lectura fácil, ni en la bibliografía final ni a lo largo de la tesis se indicará la editorial y el traductor de la obra (cuando exista) y tan solo se indicará la ciudad y el año de publicación de la edición utilizada sin hacer referencia a la primera edición o ediciones anteriores, salvo en dos excepciones:

- En obras fundamentales (citadas en el apartado 0.2), donde, además de indicar la editorial, se indica el año de la primera publicación.

- En los diccionarios y enciclopedias del apartado 17.3, donde se indica la editorial, aunque, evidentemente, debido a la utilización de ediciones más modernas, no se indica el año de la primera edición.

- La bibliografía científica, salvo excepciones, siempre se nombrará por orden alfabético. En las notas al pie de página, por las iniciales de los apellidos de los autores. En la bibliografía final se utilizará el mismo sistema. En caso de que se nombren varias obras de un mismo autor (independientemente del tipo de obras que sea: libro, artículo, capítulo, tesis, discurso...) se seguirá el orden alfabético de las iniciales de los títulos de las obras.

0.4. INDICACIONES SOBRE LA CITACIÓN DE LAS EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS FUENTES PRIMARIAS

1. En la bibliografía final se dedican dos apartados (apartados 17.1 y 17.2) a las fuentes primarias, en su mayoría antiguas (paganas y cristianas) y altomedievales (principalmente hispanovisigodas), donde se indica la edición crítica y la traducción castellana (si la hay) utilizadas. Este apartado se encuentra dividido alfabéticamente por autores, con nombre en castellano, y obras (solo las obras que no tienen autor conocido).

2. Se indicará siempre la editorial o la colección de las ediciones críticas y las traducciones utilizadas. El motivo es evidente: incidir en el rigor científico de la edición utilizada, rigor asociado en muchas ocasiones al propio nombre de las editoriales o las colecciones. Esto se realizará incluso con las obras que hayan sido editadas por editoriales que no sean tan conocidas.

3. Se indicará exclusivamente el año de publicación de la edición crítica o traducción utilizadas, no haciendo referencia al año de la primera edición.

4. Buscando la lectura fácil, durante el transcurso de la tesis (tanto en el cuerpo del texto como en las notas al pie) no se realizarán referencias a las ediciones utilizadas, entendiéndose que se utilizan las indicadas en la bibliografía final. No obstante, existen contadas excepciones como las que a continuación se detallan:

- La primera vez que se cite la obra de un autor hispanovisigodo (principalmente debido a su mayor desconocimiento general) se indicará la edición crítica de referencia utilizada y la traducción castellana (si la hubiere). Para el resto de citas de esa obra se sobreentenderá que se continúa utilizando dicha edición y traducción.

- La primera vez que se citen las obras más relevantes de los escritores griegos y latinos, antiguos y tardoantiguos que tratan la música y que más han condicionado el pensamiento musical isidoriano también se indicará la edición crítica de referencia y sus traducciones al castellano (en caso de que existan). Para el resto de citas de esas obras se sobreentenderá que se continúa utilizando dicha edición y traducción.

- La edición crítica utilizada para cada una de las obras de Isidoro de Sevilla se concretará en el capítulo 6 (evidentemente, también están reflejadas en el apartado 17.1 de la bibliografía final). Por tanto, se deberá acudir a dicho capítulo y al apartado en el que se analice cada obra en particular para comprobar la edición utilizada.

5. Los autores y obras antiguos y altomedievales son citados de manera abreviada teniendo en cuenta el listado de abreviaturas de la versión en línea del *Diccionario Griego-Español (DGE)*³, y, para aquellos autores y obras que no aparecen en el *DGE*, el listado de abreviaturas del *Thesaurus Linguae Latinae (TLL)*. No obstante, se ha preferido homogeneizar todas las referencias mediante el sistema *autor.título.libro.capítulo.parágrafo*, indicando la paginación de las ediciones de referencia y el autor de la misma exclusivamente cuando la referencia dada puede plantear problemas debido a la considerable extensión de algún capítulo o párrafo⁴.

6. Los autores antiguos (paganos y cristianos) son citados de manera no abreviada por su nombre castellano en lugar de hacerlo con su nombre griego o latino (Varrón en lugar de *Varro* o Isidoro en lugar de *Isidorus*).

³ No obstante, se han realizado algunas excepciones entre las que destacan las siguientes. Con Plutarco, por ejemplo, se ha utilizado el listado de abreviaturas del *Oxford Classical Dictionary* por considerarlo mucho más preciso y fácil de comprobar con un solo golpe de vista en relación a las obras contenidas en sus *Moralia*. Con Casiodoro se ha simplificado la abreviatura de *Inst. Div.* a *Inst.*, ya que queda más que claro que me refiero a las *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* y considero que no puede existir confusión alguna con ninguna otra obra suya.

⁴ No obstante, en algunos autores como Platón, Aristóteles o Galeno se sigue la numeración tradicional.

7. Los títulos de las obras clásicas o patrísticas son citados de manera no abreviada preferentemente por su nombre castellano en lugar de hacerlo por su nombre griego o latino. Para muchas de ellas se utiliza el nombre castellano más común, por el que son conocidas por antonomasia (*Ilíada*, *Antígona*, *Timeo*, *Geórgicas*, *Confesiones*, *Etimologías*...). Para aquellas obras más técnicas que no gozan de un nombre castellano tan estandarizado a nivel general, pero que sí lo tienen dentro de su área concreta de conocimiento, se utiliza el nombre castellano de la traducción española de referencia (como, por ejemplo, la *Harmónica*⁵ de Aristóxeno o el *Manual de Harmónica* de Nicómaco) o, en su defecto, el nombre castellano más utilizado en los textos científicos de referencia (como, por ejemplo, la *Introducción harmónica* de Cleónides). No obstante, existen muchas obras que, por diferentes motivos, se conocen por su nombre griego o latino en lugar de por su nombre en castellano, tal y como ocurre con muchas de las obras hispanovisigodas⁶ y otras antiguas que, aun contando con una traducción

⁵ *Harmonía* o *armonía* es un término originario y característico de la música griega antigua (transmitido a épocas posteriores) que puede hacer referencia a varios conceptos; desde aspectos relacionados con la pura melodía (como puede ser la disposición de los distintos intervalos que configuran una escala o la disciplina musical que estudia la disposición melódica de los sonidos —esta última acepción es la referida en el cuerpo del texto—) a aspectos con connotaciones más filosóficas (como puede ser la famosa *harmonía de las esferas* o los adjetivos *armónico* o *harmonizado* aplicados a una melodía, a saber, perfecta, o a otro término, incluso, ajeno al campo de la música). Además, desde el punto de vista estrictamente melódico, los significados del término han ido variando a lo largo de la Antigüedad. No obstante, en todos estos casos, la palabra *harmonía* y otras de la misma familia léxica contienen dentro de sí una idea de “ensamblaje”, “juntura”, “encaje” “unión”, “ajuste” o, incluso, “proporción” o “ley” que en ningún momento pierden, dando a entender, además, una idea de justedad o perfección en esa unión o ensamblaje.

Este término aparecerá en multitud de ocasiones a lo largo de este trabajo. Por ese motivo, conviene hacer notar desde un primer momento los siguientes criterios ortográficos a la hora de utilizar una grafía u otra: *harmonía* o *armonía*.

1. Para reflexiones de carácter general sobre la idea de *harmonía* de la música griega y, por extensión, romana (en cualquiera de las manifestaciones que acabo de mencionar, así como en otras posibles), se escribirá *harmonía* con *h* con el fin de diferenciar el concepto griego de *harmonía*, del concepto moderno de *armonía*. Además, es la grafía utilizada en la mayoría de los textos científicos castellanos más actuales que hablan sobre este término y los derivados de la misma familia léxica.

2. Se respetará la grafía de las ediciones críticas. Algunos de los textos latinos tardíos, tal y como ocurre con los textos de Boecio (Friedlein), Casiodoro (Mynors) y el Libro III de las *Etimologías* de Isidoro (ALMA), no utilizan la letra *h* (Lindsay sí que utiliza la grafía *h* en su edición de las *Etimologías*).

3. Se respetará la grafía de las traducciones al castellano. En la inmensa mayoría de las traducciones más recientes de los textos griegos la palabra aparece escrita con *h*, aunque existe alguna excepción (como la traducción del texto de Arístides Quintiliano, que es más antigua). En la gran mayoría de las traducciones castellanas de los grandes textos latinos aparece sin *h* (me refiero a las traducciones existentes de las obras de Censorino, Macrobio, Capela, Boecio, Casiodoro e Isidoro).

Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho en los puntos 2 y la segunda parte del 3, cuando se haga referencia al concepto de *armonía* en Isidoro o en alguno de los autores tardoantiguos citados, el término se escribirá sin *h*, ya que estos autores no utilizan esta grafía.

⁶ Con las obras menos conocidas de Isidoro, debido a su constante uso a lo largo de la tesis, tengo especial cuidado en utilizar indistintamente una u otra nomenclatura (latina o castellana) para que el lector termine acostumbrándose a las dos, ya que son conocidas por ambos nombres. En el capítulo 6, donde analizo las referencias musicales existentes en todas las obras isidorianas, las escribo adrede a la vez con sus nombres latino y castellano.

castellana, se siguen reconociendo por su nombre latino (como, por ejemplo, los *Excerpta ex Nicomacho*). En todos estos casos se respetará esa nomenclatura.

8. Las citas textuales tomadas de las obras clásicas y patrísticas son escritas en griego o en latín (respetando siempre la ortografía de la edición utilizada, en especial las grafías *u* o *v*⁷) en el cuerpo del texto, incorporando una nota al pie de página con la traducción castellana de referencia (cuando esta exista)⁸. En los casos en los que no existe traducción castellana (o se corrige alguna existente) y es necesario añadir una para una mejor comprensión de lo explicado, se aporta una propia indicándolo expresamente⁹.

⁷ Para reflexiones de carácter general, a lo largo de la tesis se prefiere las grafías *u* y *V*, sobre *v* y *V*. En otros casos concretos se comentará en su debido momento.

⁸ Desde el punto de vista musicológico (especialmente desde el punto de vista del léxico musical técnico), estas traducciones son de calidad desigual y, evidentemente, no presentan uniformidad de criterios. Debido a ello, recomiendo al lector que se limite a leer el texto griego o latino. El texto castellano únicamente es ofrecido como apoyo para mejorar la comprensión del texto latino. No obstante, cuando aparezca alguna traducción muy conflictiva o que necesite ser puntualizada, realizaré las aclaraciones oportunas.

⁹ Evidentemente, en estas traducciones propias sí he buscado esa uniformidad de acuerdo con los usos del léxico musical que se pueden observar en la obra de Isidoro, así como en otros autores anteriores y posteriores, buscando el verdadero sentido de estos textos o de estos términos.

1. INTRODUCCIÓN

Isidoro de Sevilla, padre y doctor de la Iglesia, es considerado el último gran erudito y enciclopedista de la Antigüedad y, a la misma vez, uno de los pilares de la cultura medieval del Occidente latino europeo. Tuvo un papel fundamental en la cultura, la política y la Iglesia de su tiempo, siendo la mayor luminaria de la Hispania visigoda y, tras la muerte del papa Gregorio Magno, la mayor luminaria de Europa Occidental.

El doctor hispalense es considerado uno de los más grandes transmisores del saber antiguo a la cultura medieval latina, siendo su obra uno de los cimientos de la misma. Como excelente enciclopedista, realizó una encomiable labor de recopilación y ordenación de los materiales antiguos que pudieron llegar a sus manos; y, partiendo de ellos, llevó a cabo un proyecto aún más grandioso: la creación de un conjunto de obras con las que poder transmitir todo el saber de su época a los siglos venideros.

Isidoro fue obispo de la sede metropolitana de Sevilla durante más de tres décadas, aspecto que, evidentemente, marcó toda su obra. Dejando a un lado su faceta política, que también resulta capital, hay que destacar que, dentro de sus funciones como obispo, Isidoro se convirtió prácticamente en el líder espiritual de toda una nación, teniendo un papel fundamental en la consolidación institucional de la importante Iglesia hispana, probablemente la más desarrollada y organizada de todo el Occidente latino europeo en esa época. Del mismo modo, su influencia también resulta capital en la institucionalización y desarrollo del rito hispánico (con su música), y su aportación es más que notable en otros importantes aspectos como la formación del clero y el desarrollo de la vida monástica (también ambos con importantes connotaciones musicales). Sus escritos de carácter religioso, de temática variadísima (exégesis bíblica, moral, doctrinal, apologética, “canónico-conciliar”, pastoral...), que se encuentran entre los más importantes de su producción, marcaron profundamente la Iglesia hispanovisigoda e influyeron notablemente en los obispos y los concilios posteriores.

Isidoro de Sevilla fue una importante personalidad en vida, siendo respetado y admirado por sus contemporáneos. Reconocido polímata, su erudición fue mucho más allá del ámbito religioso, y el conjunto de sus textos, marcado por un fuerte carácter pedagógico y moral, representa lo mejor de la cultura de una época.

Trató todos los temas más importantes de su tiempo, destacando sus escritos de temática filológica, entre los que sobresalen sus textos sobre gramática (en el más amplio sentido del término); sus reflexiones sobre el resto de disciplinas del *trívium*, dialéctica y retórica; así como sus textos históricos, cronológicos y biográficos. Del mismo modo, son igualmente destacables sus conocimientos sobre las disciplinas del *quadrivium*, especialmente los relacionados con la astronomía y la música, seguidos de la aritmética (y la aritmología) y, por último, de la geometría; y sus escritos sobre medicina, derecho, geografía, agricultura y zoología. Además, escribió sobre otros muchos temas considerados menores que solo pueden leerse en su obra. Por tanto, la variedad temática de sus escritos representa toda la variedad temática de una época, resultando, a todas luces, impresionante.

La música es tratada por Isidoro desde diferentes perspectivas y, al contrario de lo que ocurre en otros muchos textos técnicos anteriores de temática musical, el doctor hispalense no la considera exclusivamente como una materia del *quadrivium*, abarcando un ámbito mucho mayor. Sus reflexiones sobre la música abarcan todos los campos que se pueden encontrar en la tradición musical técnica grecolatina anterior: harmónica, rítmica, métrica, orgánica, estética, metafísica, física, ética, liturgia... Por tanto, sus reflexiones musicales no son solo –y con diferencia abismal– las mejores y más completas de toda la Hispania visigoda por su variedad temática, profundidad, calidad y cantidad, sino que constituyen uno de los más notables ejemplos conservados de toda la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media europea, tanto del mundo griego como del latino.

La influencia posterior de Isidoro fue enorme, siendo uno de los padres de la Iglesia más leídos en toda la Edad Media, época que difícilmente se puede comprender en su totalidad sin su personalidad y su obra. Sus textos fueron copiados por toda Europa y utilizados como referencia y principio de autoridad prácticamente desde el mismo momento en el que empezaron a circular. De hecho, sus *Etimologías*, obra que mejor que ninguna otra representa el saber y la concepción cultural de su época, fue la obra más copiada de toda la Alta Edad Media europea.

Además, paralelamente a su fama como erudito y padre de la Iglesia, se fue desarrollando su culto, especialmente en los reinos hispánicos, proceso que tuvo un hito notable en el siglo XI con el traslado de sus restos a León y la puesta en circulación de una conocida biografía isidoriana de carácter hagiográfico. Sin embargo, y a pesar de

esta fama, no es hasta la segunda mitad del siglo XVI, concretamente hasta el año 1573, cuando se puede observar su culto registrado en un documento papal, documento en el que ya aparece la fecha del 4 de abril, día de su muerte, como día de su celebración.

Por tanto, Isidoro tiene todos los ingredientes para ser considerado, sin duda, uno de los pilares fundamentales de la cultura del Medioevo latino cristiano, situación que, a mi modo de ver, se ve alegóricamente reflejada en el interesante conjunto escultórico de la fachada principal de la Biblioteca Nacional de España (de finales del XIX), donde el obispo hispalense es representado y situado en un lugar principal en mitad de la escalera de acceso al edificio junto a Alfonso de X el Sabio como máximos exponentes de la cultura medieval y como pilares fundamentales de la cultura posterior, codificada en los textos que a sus espaldas se guardan, que es cuidadosamente representada más arriba, ya a los pies de la misma fachada principal, por las estatuas de Antonio de Nebrija, Luis Vives, Lope de Vega y Miguel de Cervantes; en la propia fachada, con un peso más discreto, por unos cuantos medallones con los rostros de algunos de los más grandes literatos españoles; y, en el frontón y la cornisa, por unas cuantas alegorías entre las que destacan las distintas disciplinas académicas.

Este importante papel de Isidoro dentro de la cultura occidental, ejemplificado en el citado grupo escultórico de finales del XIX (que representa, esencialmente, a la cultura española), es el que se ha venido manteniendo, evidentemente a grandes rasgos y con sus correspondientes matices, modificaciones y particularidades, hasta las investigaciones científicas más actuales.

Desde la década de los sesenta del siglo pasado, y especialmente en las últimas décadas, se ha vivido un aumento de la importancia (temática) del obispo hispalense dentro del mundo académico, pudiéndose hablar, incluso, de un periodo de florecimiento de los estudios isidorianos. Estos trabajos, que han proliferado en cantidad y calidad, han permitido que hoy día se tenga una visión de Isidoro menos estereotipada y bastante más precisa que la visión que se tenía hace apenas 80 años.

El interés por su figura y su obra continúa proporcionando estudios (como el que aquí se inicia) que contribuyen a situar al obispo hispalense en el lugar que verdaderamente le corresponde partiendo tanto del análisis profundo, riguroso y detallado de sus logros (fundamentalmente de sus textos) como del análisis de su contexto histórico y cultural.

Quizás, el último gran logro de Isidoro, cuya festividad se ha celebrado tradicionalmente por la Iglesia católica el 4 de abril (en el *novus ordo* se celebra el 26 del mismo mes), sea el haber sido nombrado, hace menos de dos décadas, ya en pleno siglo XXI, patrón de la informática y de internet, la mayor fuente de conocimiento y el mayor medio de divulgación del mismo en la actualidad; otro reconocimiento más y un entrañable homenaje a quien ya persiguió y llevó a cabo esta idea hace 1400 años con unos medios que exigían una tenacidad y una capacidad intelectual y de trabajo que, salvo muy contadas excepciones, no se observan en ningún otro autor de su época con la fuerza y la claridad que se observan en él.

Esta es, a muy grandes rasgos, y sin caer en ningún tipo de exaltación sentimental, la impresionante carta de presentación del más famoso erudito hispanovisigodo y, quizá, del más famoso obispo hispánico; personalidad clave, compleja, poliédrica y enormemente influyente.

Por tanto, y he aquí el quid de la cuestión, teniendo en cuenta semejante currículum, resulta prácticamente imposible entender por qué, a día de hoy, todavía no se ha estudiado en profundidad el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla, hombre imprescindible para comprender la cultura de un periodo y hombre fundamental para comprender la cultura occidental.

1.1. JUSTIFICACIÓN

Solo por los motivos expuestos hasta aquí, esta tesis doctoral ya resulta esencial y necesaria; motivos que, resumidos y simplificados, se pueden condensar en los cuatro puntos siguientes: la enorme importancia de la figura y la obra de Isidoro; la gran importancia de sus reflexiones sobre la música; la alargada influencia que ejerció después (incluida la musical); y la sorprendente ausencia de estudios que hayan analizado el pensamiento musical isidoriano en profundidad.

Pero, además, hay que añadir el motivo fundamental que hace de esta tesis no solo algo esencial, necesario y novedoso, sino algo único: la inmensa mayoría de la materia aquí tratada no ha sido estudiada con profundidad anteriormente por absolutamente nadie, ni se encuentra analizada en ningún estudio anterior. Si el pensamiento musical isidoriano ha sido poco estudiado en comparación con el pensamiento musical de otros eruditos

coetáneos de Isidoro, los temas tratados en esta tesis, son, sencilla y tristemente, unos auténticos desconocidos para la crítica.

Por tanto, este trabajo, teniendo en cuenta la temática tratada y la importancia de la misma y de su autor, se ha de convertir en algo imprescindible para los estudios musicales isidorianos posteriores, y algo a tener muy en cuenta para otros estudios musicales cercanos que toquen tangencialmente al obispo hispalense.

No obstante, antes de desglosar cada uno de los temas tratados en esta tesis, quiero hacer referencia a otros dos aspectos que han de ser tenidos muy en cuenta a la hora de analizar el pensamiento musical de Isidoro. Aspectos que a menudo la crítica musicológica especializada no ha analizado con la profundidad y el rigor adecuados, sobre todo el primero de ellos, o, sencillamente, ha ignorado, sobre todo el segundo de ellos. Estos dos aspectos, que aquí no solo se tienen en cuenta, sino que se analizan con el detenimiento y la minuciosidad necesarios, también constituyen dos aportaciones muy importantes de este trabajo, puesto que esto es algo que, salvo alguna excepción y de manera muy parcial y sesgada, no se puede observar en la bibliografía existente.

El primero de ellos consiste en algo tan obvio como analizar, con la profundidad y el detenimiento necesario, el contexto cultural de Isidoro de Sevilla relacionándolo con su pensamiento musical. Evidentemente, el contexto cultural del obispo hispalense es necesario para poder comprender los logros y el alcance de la obra de Isidoro y, por tanto, su pensamiento musical. Dentro de este contexto hay que destacar tres ámbitos fundamentales que han de ser siempre tenidos en cuenta, a los que habrá que añadir un cuarto ámbito, también capital.

El primero es la educación hispanovisigoda. Es decir, se ha de analizar con profundidad y rigor la educación de la época y el currículum impartido para poder determinar qué pudo aprender Isidoro (evidentemente, en este análisis están incluidos los conocimientos musicales, aunque no son los únicos).

El segundo de estos ámbitos está constituido por el completo análisis de la cultura libraria, las fuentes literarias (antiguas y coetáneas, griegas y latinas, paganas y patrísticas, autóctonas y foráneas...) que pudieron circular por la Península y que pudo utilizar Isidoro para construir su pensamiento musical, además de otros aspectos importantes para la temática que nos ocupa como el conocimiento de la lengua griega. El análisis de las fuentes literarias que Isidoro utilizó para elaborar su pensamiento

musical es algo fundamental teniendo en cuenta las características de la obra de Isidoro, constituyendo otro de los puntos fuertes de esta tesis, ya que tampoco se ha publicado con anterioridad ningún estudio que las analice en conjunto y en profundidad, aunque en este asunto, evidentemente, sí juegan un papel importante las ediciones críticas de las obras de Isidoro, que aportan interesante información al respecto.

El tercero de estos ámbitos, consiste, como no podía ser de otro modo, en tener siempre en cuenta lo poco que se conoce sobre la realidad musical (práctica, aunque también especulativa) de la época de Isidoro para poder situar correctamente muchas de las reflexiones isidorianas.

Por último, hay que destacar un último ámbito (el cuarto) que considero absolutamente fundamental: el contexto cultural isidoriano no se reduce solo a la cultura de la época hispanovisigoda, sino que, debido a las características de su obra, se ha de remontar hasta la más pura tradición clásica (y, evidentemente, patrística) grecolatina. No se puede analizar el pensamiento musical isidoriano si no se conoce en profundidad la tradición musical y musicológica grecolatina. De ahí el título, el objetivo general y la orientación temática de esta tesis, puesto que para poder comprender correctamente el pensamiento musical de Isidoro hay que partir irremediabilmente de la tradición clásica y patrística. El análisis de todo este contexto cultural y las diferentes relaciones que se establecen entre él y el pensamiento musical de Isidoro a lo largo de toda la tesis constituye, sin lugar a dudas, una de las grandes aportaciones de este trabajo.

La segunda de las aportaciones anteriormente mencionadas, aportación fundamental, es la consideración de la totalidad de las referencias musicales repartidas a lo largo de toda la obra de Isidoro, consideración que no se observa en ningún trabajo anterior (incluidos los estudios más importantes); sino más bien al contrario, ya que la mayoría de ellos (no todos) tienen en cuenta únicamente los fragmentos textuales musicales más conocidos de Isidoro (el Libro III de las *Etimologías*, los capítulos más famosos de *De ecclesiasticis officiis*¹⁰ y poco más), ignorando otros muchos fragmentos de temática musical, cuando son precisamente estos fragmentos los que, en muchas ocasiones, marcan la diferencia entre el doctor hispalense y otros autores tardoantiguos o altomedievales.

¹⁰ Tal y como se ha indicado más arriba, con las obras menos conocidas de Isidoro, debido a su constante uso a lo largo de la tesis, tengo especial cuidado en utilizar indistintamente (dependiendo del momento) una u otra nomenclatura (latina y castellana) para que el lector termine acostumbrándose a las dos. En el capítulo 6 de esta tesis las escribo adrede con sus nombres latino y castellano

Es muy importante destacar desde un primer momento que, al contrario de lo que la crítica ha venido transmitiendo, las reflexiones isidorianas sobre la música, y hablo de reflexiones importantes (por pequeñas que estas sean), se encuentran repartidas por toda la obra del doctor hispalense. Por tanto, si se quiere tener una visión lo más completa posible de su pensamiento musical, se deben tener en cuenta absolutamente todas las reflexiones musicales repartidas a lo largo de todo el corpus isidoriano.

Por este motivo y teniendo en cuenta el lamentable estado de la cuestión de este asunto, en esta tesis se dedica un capítulo, el capítulo 6, a señalar, sacar a la luz, clasificar y, en muchos casos, comentar todas las reflexiones sobre la música que se encuentran en toda la obra de Isidoro; aportación totalmente novedosa puesto que, como se verá en su momento, no se ha realizado con anterioridad.

Una vez aclarados estos dos aspectos, paso a comentar los distintos contenidos del pensamiento musical isidoriano analizados en esta tesis, que, como ya he indicado, son totalmente novedosos en relación a otros estudios anteriores. La temática de estos contenidos y el profundo análisis realizado justifican por sí solos la existencia y la necesidad de esta tesis doctoral ante la falta de estudios anteriores que los traten.

En primer lugar, hay que destacar la opinión isidoriana, como intelectual, padre y doctor de la Iglesia y gran cabeza visible de la Iglesia hispana de su tiempo, en relación a las distintas manifestaciones de la música pagana de la Antigüedad; aspecto que tampoco ha sido analizado con profundidad en ningún estudio sobre Isidoro de Sevilla (como se verá, el estudio más extenso sobre estos asuntos –entre el escaso número de estudios existentes que repiten prácticamente lo mismo– ocupa dos páginas). Dicho aspecto, que se puede considerar como contextual y clave, resulta capital para comprender y situar correctamente cualquiera de las otras muchas reflexiones del pensamiento musical isidoriano, independientemente de la temática de las mismas. Todos los fragmentos textuales isidorianos que tratan este tema son analizados en su totalidad y en profundidad por vez primera en esta tesis doctoral.

Otro tema importante que tampoco ha sido analizado ni en su totalidad ni en profundidad hasta la aparición de esta tesis es el pensamiento histórico-musical de Isidoro de Sevilla. Sobre este tema tan solo existen varios acercamientos insuficientes y superficiales que se comentarán en el capítulo siguiente (el más extenso de ellos ocupa

tan sólo dos páginas y media). Estos autores suelen centrar sus exiguos comentarios en el origen de la música, analizándolo superficialmente y no tratando otros aspectos del pensamiento histórico-musical isidoriano. El motivo fundamental que ha hecho que el pensamiento histórico-musical de Isidoro no haya sido estudiado, al igual que ha ocurrido con la mayoría de los temas tratados en esta tesis, se ha debido a que la mayoría de sus contenidos están incluidos (y esparcidos) en una obra menos conocida para los musicólogos y a que otros muchos se encuentran desperdigados a lo largo del corpus isidoriano; es decir (y volviendo a lo dicho más arriba): a que no se han tenido en cuenta la totalidad de las reflexiones musicales de Isidoro de Sevilla repartidas a lo largo de toda su obra.

Todos los aspectos del pensamiento musical isidoriano derivados de la concepción de la música como materia del *quadrivium*, de las relaciones metafísicas entre la música y el universo, así como de las antiguas teorías que tratan la influencia de la música sobre el espíritu del hombre (temas que hunden sus raíces en la más genuina tradición filosófica y musical griega), tampoco han sido analizados con profundidad en la bibliografía existente, siendo esta tesis el primer trabajo en el que se contextualizan debidamente y se analizan con profundidad, considerando, además, la totalidad de las reflexiones isidorianas al respecto.

La concepción física del sonido de Isidoro de Sevilla (aspecto también derivado de una importante tradición del pensamiento filosófico y musical griego) es un tema que no solo no ha sido analizado por la bibliografía existente, sino que jamás ha sido tenido en cuenta y, por tanto, no ha sido ni siquiera sacado a la luz. Debido a ello, esta tesis es el primer lugar en el que se contextualiza y analiza este interesantísimo tema y se relaciona con la tradición anterior.

Isidoro de Sevilla expone a lo largo de su obra varias definiciones de la música (que también entroncan con diferentes tradiciones musicológicas griegas) que hasta ahora no han sido jamás analizadas en profundidad (el trabajo que más detenimiento ha dedicado a ello —entre los pocos existentes— tiene una extensión de dos páginas y media, tal y como se podrá comprobar en el capítulo siguiente). Por tanto, esta tesis vuelve a ser el primer estudio donde se analizan en su totalidad y en profundidad, relacionándolas con las distintas tradiciones musicales de donde proceden.

Del mismo modo, a lo largo de la tesis se exponen, comentan o analizan (dependiendo del caso) gran cantidad de conceptos y reflexiones isidorianos que jamás han sido tratados por la bibliografía existente, por lo que esta tesis también se convierte en punto de partida para el análisis de estas ideas en Isidoro de Sevilla.

Además, a todos estos grandes temas que son analizados en su totalidad y con profundidad aquí por vez primera, hay que añadir otros dos que, aunque también son analizados aquí con mayor profundidad y perspectiva que en ningún otro lugar hasta la fecha, sí que en algunos puntos concretos parten de reflexiones anteriores. El primero de estos temas es el tratamiento isidoriano de la música como arte liberal, como una de las disciplinas liberales. El segundo de estos temas es el análisis de las diferentes divisiones de la música que se observan en la obra de Isidoro.

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta ahora, resulta más que evidente la necesidad de un estudio de envergadura como el realizado aquí, que analice con rigor, detenimiento y profundidad los distintos aspectos mencionados del pensamiento musical isidoriano y que incorpore todos los avances que se han desarrollado hasta la fecha en las distintas disciplinas académicas relacionadas con el mismo, especialmente los grandes avances procedentes del campo de la filología.

1.2. OBJETIVOS

El objetivo de esta tesis doctoral consiste en organizar, exponer, contextualizar y analizar algunos aspectos fundamentales del pensamiento musical de Isidoro de Sevilla y los fundamentos clásicos y patrísticos del mismo; ya que, tal y como se ha indicado, los fundamentos clásicos y patrísticos, debido a las propias características de la obra de Isidoro, resultan tan imprescindibles para poder comprender, contextualizar y analizar su pensamiento musical como la propia cultura hispanovisigoda de la que Isidoro formó parte esencial.

No obstante, antes de pasar a desglosar este objetivo, quisiera realizar tres observaciones muy importantes.

En primer lugar, se ha de delimitar el concepto de pensamiento musical. El pensamiento musical puede ser definido brevemente como la concepción general de la música o de

cualquiera de sus elementos, ámbitos (filosófico, teórico, práctico...) y manifestaciones (música instrumental, música litúrgica...) que puede tener un individuo. En sentido inverso también puede ser definido como el conjunto de reflexiones sobre la música o sobre cualquiera de sus elementos, ámbitos y manifestaciones que conducen a una determinada consideración de la misma. Por tanto, el pensamiento musical de un autor puede estar constituido por unos pocos comentarios (dispersos o no) o llegar a ser algo mucho más complejo y estar formado por una extensa red de reflexiones, tal y como ocurre con Isidoro. Así pues, teniendo en cuenta lo dicho, hay que destacar que cualquiera de las reflexiones isidorianas sobre la música está en condiciones de formar parte de su pensamiento musical; aspecto que resulta muy importante, puesto que a lo largo de toda su obra Isidoro va dejando interesantes reflexiones que provocan que su pensamiento musical sea mucho más completo y complejo de lo que la bibliografía existente ha venido describiendo hasta la fecha, situación que, como ya he advertido, está provocada por el desconocimiento de estas reflexiones debido a la dispersión de las mismas y a encontrarse en obras menos conocidas para los musicólogos.

En segundo lugar, considero necesario argumentar por qué he utilizado la terminología “fundamentos clásicos y patristicos” para referirme a la tradición cultural anterior al obispo hispalense y no otra terminología distinta. Esta elección ha sido debida a una cuestión de matices e intenciones condicionados por la poliédrica personalidad del obispo hispalense. Evidentemente, soy plenamente consciente de que la cultura cristiana, y su máxima expresión, la cultura patristica, se basó a muchos niveles en la cultura clásica pagana (incluido a nivel musical, aunque en este caso no fuese en su totalidad). Pero, por otro lado, hay que destacar la doble faceta de Isidoro de Sevilla, como padre y doctor de la Iglesia y como enciclopedista tardoantiguo. Esto nos conduce a considerar que en Isidoro se va a observar claramente una doble tradición, una genuina tradición clásica de origen pagano en algunos aspectos y una tradición más puramente cristiana y patristica en otros (ni que decir tiene que en muchas ocasiones esta doble tradición va a llegar mezclada o contaminada). De ahí que haya considerado oportuno incidir en esa doble fundamentación musical isidoriana: la clásica y la patristica. Obviamente, estos aspectos son explicados con más claridad y detenimiento a lo largo de toda la tesis.

En tercer lugar, quiero aclarar por qué no se ha tratado la influencia musical posterior de Isidoro de Sevilla en esta tesis, teniendo en cuenta que ya se ha hablado sobre la enorme

influencia que ejerció el doctor hispalense en la Edad Media. El no haber tratado la influencia musical de Isidoro de Sevilla responde a dos motivos fundamentales.

El primero resulta obvio, ya que se trata de un claro motivo de espacio, tiempo y concreción temática. Analizar en profundidad la influencia musical de Isidoro de Sevilla en épocas posteriores es un tema enormemente extenso y, además, interdisciplinar y poliédrico (igual que el que se analiza en esta tesis), ya que este análisis pertenece al campo de estudio de diferentes disciplinas y se puede orientar desde diferentes ópticas. Además, la enorme influencia de Isidoro en los siglos siguientes provoca que exista una cantidad de material tan ingente que, sin duda, serviría para realizar varias tesis doctorales más.

El segundo motivo está relacionado con la importancia y, por tanto, la necesidad del tema tratado. La influencia musical posterior de Isidoro de Sevilla, aun siendo un tema enormemente importante y apenas tratado por la crítica en profundidad, no es un tema capital, básico y necesario a la hora de poder analizar su pensamiento musical, tal y como sí ocurre con los fundamentos clásicos y patrísticos del mismo; ya que, sin estos fundamentos, el pensamiento musical isidoriano sencillamente no se puede comprender. De ahí que se haya tenido que partir de los fundamentos clásicos y patrísticos y se haya tenido que obviar su influencia musical posterior, aspecto que, evidentemente, trataré en posteriores investigaciones.

Una vez aclarados estos tres aspectos, paso a desglosar el objetivo general que, recuérdese, es organizar, exponer, contextualizar y analizar algunos aspectos fundamentales del pensamiento musical de Isidoro de Sevilla y los fundamentos clásicos y patrísticos del mismo.

Este objetivo general es desglosado en diferentes objetivos más concretos y específicos. Se comentará brevemente cada uno de ellos y se indicará en qué capítulos o apartados de la tesis se trabajan.

1. Contextualizar con la mayor precisión posible la vida de Isidoro dentro de su época. Este objetivo, que se trabaja en el capítulo 3, se desdobra en dos objetivos más. El primero es exponer y comentar las fuentes primarias conservadas que aportan información sobre la vida de Isidoro de Sevilla. El segundo es contextualizar las circunstancias familiares de Isidoro e intentar fijar con el mínimo margen de error posible las fechas y los lugares de nacimiento y muerte, así como otras fechas importantes de su vida. Evidentemente, este objetivo resulta fundamental y es un

ineludible paso previo para poder analizar el contexto cultural hispanovisigodo y la poliédrica personalidad del obispo hispalense.

2. Analizar la educación hispanovisigoda y la formación que recibió Isidoro. Este objetivo, que se trabaja en el capítulo 4, también se puede concretar en otros dos objetivos más. El primero consiste en delimitar y establecer el currículum institucionalizado impartido en las instituciones educativas de la Hispania visigoda, especialmente en las de carácter religioso, partiendo fundamentalmente de la legislación vigente y de la literatura conservada. Este análisis me ha llevado a desechar algunos tópicos sin fundamento científico alguno que se pueden encontrar de manera generalizada en la bibliografía existente. El segundo objetivo consiste en describir con la mayor precisión posible la educación que recibió Isidoro de Sevilla partiendo de la delimitación del currículum de las instituciones educativas religiosas de la Hispania visigoda fijadas en ese capítulo, de los aspectos biográficos de Isidoro fijados en el capítulo anterior y de la bibliografía científica existente.

3. Describir el ambiente literario de la Hispania visigoda, destacando los principales rasgos de la cultura del libro (principalmente aspectos literarios, aunque también de otro tipo), los principales centros del saber y, sobre todo, los autores y sus obras, situándolos en su contexto. Para la realización de este objetivo, que se trabaja en el capítulo 5 (principalmente en los apartados 5.1-2), se ha partido tanto de la bibliografía existente, como de las fuentes literarias conservadas. Evidentemente, este objetivo es necesario para poder analizar posteriormente con precisión el pensamiento musical isidoriano.

4. Dibujar en líneas generales el corpus de fuentes literarias que pudo circular por la península ibérica en la época de Isidoro, objetivo trabajado en el capítulo 5 (especialmente en los apartados 5.3 y 5.5). Para ello se ha de partir de las creaciones literarias de la época, aunque en mi caso, evidentemente, debido a la ingente cantidad de material del que estamos hablando, tengo que recurrir a algunos rigurosos listados de fuentes elaborados por algunos de los más grandes especialistas en la materia. El motivo no es otro que justificar la utilización que Isidoro hace de esas mismas fuentes antiguas en la elaboración de sus reflexiones sobre la música, de su pensamiento musical.

5. Delimitar el tratamiento que los autores hispanovisigodos y el propio Isidoro hicieron de las fuentes clásicas y patrísticas anteriores; es decir, indicar cómo las utilizaron y trabajaron; objetivo realizado en el capítulo 5, (especialmente en los apartados 5.4 y 5.7). Evidentemente, este es un factor muy importante para poder comprender la

utilización que Isidoro hace de esas mismas fuentes dentro de sus reflexiones puramente musicales.

6. Relacionar el contexto cultural y literario isidoriano con el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla, indicando qué conexiones existieron (o no existieron) entre los grandes autores antiguos que circularon por la Península y el pensamiento musical isidoriano o el pensamiento musical en general, adelantando en muchos casos su posterior papel en esta tesis. Este objetivo se realiza a lo largo de todo el capítulo 5, aunque también se realiza a lo largo de toda la tesis. Para indicar muchas de estas relaciones se recurre en muchas ocasiones a notas al pie de página.

7. Crear un listado de los autores y los fragmentos utilizados por Isidoro para elaborar los aspectos de su pensamiento musical tratados en esta tesis. Para ello parto del estudio de las fuentes que se describe en los objetivos anteriores. Este objetivo se desarrolla en tres fases. Una primera fase en la que, partiendo de lo tratado en el capítulo 5, elaboro un listado de autores superficial, aunque estructurado y comentado (apartado 5.6), cuya única finalidad es mostrar la correlación existente entre mis investigaciones y los listados seleccionados de autores expuestos en el objetivo 4. En este listado no se analizan las fuentes ni su relación con el pensamiento musical de Isidoro. El análisis de estas fuentes se realizará posteriormente en una segunda fase, y se hará de manera individualizada y minuciosa en cada uno de los capítulos de la tesis. Por último, en una tercera fase redactada en las conclusiones finales, se dedicará la parte final del apartado 16.1 y el 16.2 entero a exponer dichas fuentes relacionándolas con los principales fragmentos isidorianos analizados.

8. Exponer, clasificar y, en algunos casos, comentar las referencias a la música que se encuentran a lo largo de toda la obra literaria de Isidoro de Sevilla, objetivo tratado en el capítulo 6. Por referencias a la música entiendo un amplio abanico que abarca desde la mención de cualquier tipo de palabra o término musical, por sencillo que este sea o por muy aislado que aparezca (por ejemplo, el nombre de un instrumento, un canto o formas verbales relacionadas con la música como las de los verbos *cantare* o *canere*), hasta la aparición de cualquier tipo de reflexión más compleja y elaborada relacionada con la música.

9. Analizar la etimología del término latino *musica* expuesta por el obispo sevillano, ya que dicho término constituye la materia de estudio de esta tesis. Este objetivo se realiza en el capítulo 7, y parte de la importancia capital que la etimología y, por extensión, la

gramática tienen para Isidoro, importancia que es comentada en la primera parte del capítulo 7.

10. Analizar la opinión de Isidoro de Sevilla sobre la música pagana de la Antigüedad, tanto la utilizada en el culto como la utilizada en otros actos con un matiz social más marcado (aunque, en la mayoría de estos casos, no exenta del matiz religioso y asociada igualmente a los dioses y héroes paganos), como la música utilizada en el teatro, las artes escénicas, los funerales y las bodas, así como algunos cantos de carácter convivial (que no tienen por qué estar asociados a ningún culto o festividad religioso). Este importantísimo objetivo es desarrollado en el capítulo 8. Además, en ese mismo capítulo también se analizan los contenidos que expone Isidoro referidos a estos temas y que se encuentran repartidos por distintos lugares de su obra.

11. Analizar el pensamiento histórico-musical isidoriano relacionándolo con el contexto historiográfico tardoantiguo y la propia concepción isidoriana de la historia. Para ello se partirá de todas las importantes reflexiones que el obispo hispalense expone a lo largo de su obra en las que aparece abundante información sobre los orígenes de la música y sus inventores, así como sobre grandes músicos y logros musicales destacables del pasado; reflexiones que serán analizadas en profundidad. Este interesante objetivo se desarrolla en el capítulo 9.

12. Analizar la concepción isidoriana de la música como arte liberal. Para ello se partirá de la rica tradición filosófica y cultural anterior de las artes liberales, tradición que contextualiza y da su razón de ser a las reflexiones isidorianas. Se partirá igualmente de las propias definiciones isidorianas de *ars* y *disciplina*, así como de los diferentes listados (hasta 12) de las artes liberales que elabora a lo largo de toda su obra, listados entre cuyas disciplinas, por supuesto, se encuentra la música. Este objetivo se desarrolla en el capítulo 10.

13. Localizar, organizar y analizar la totalidad de las reflexiones isidorianas repartidas a lo largo de toda su obra que hacen referencia a diferentes conceptos fundamentales y característicos de la tradición musicológica grecolatina de origen pitagórico-platónico. Estas reflexiones, de profundo carácter metafísico o matemático, parten de las antiguas relaciones que se establecieron en el pensamiento musical griego entre la música, el *número* y el *universo*, además de otras ideas fundamentales. Por tanto, este objetivo, que se desarrolla en el capítulo 11, pretende analizar dichos conceptos y sus relaciones desde una perspectiva genuinamente isidoriana, partiendo a su vez tanto de las reflexiones isidorianas como de la tradición musicológica anterior clásica y patristica.

14. Localizar, organizar y analizar las reflexiones isidorianas que, basándose en la larga tradición musicológica griega, tratan las relaciones y la influencia de la música sobre el hombre y su espíritu o la naturaleza, lo que generalmente se conoce como *ethos* musical, una idea que estuvo de manera generalizada en la mentalidad colectiva de todo el pueblo griego desde tiempo inmemorial y fue sustentada intelectualmente por una enorme cantidad de literatura a lo largo de toda la Antigüedad. Este objetivo se desarrolla en el capítulo 12.

15. Localizar, organizar y analizar todas las reflexiones isidorianas que vertebran su pensamiento físico-acústico, relacionándolo a su vez con la rica tradición filosófica y musicológica anterior que lo sustenta; objetivo que se realiza en el capítulo 13.

16. Clasificar y analizar las diferentes definiciones isidorianas del término latino *musica*, término definido hasta en seis ocasiones a lo largo de toda su obra, relacionándolas con la tradición musicológica anterior. Este análisis se realizará en el capítulo 14.

17. Analizar las dos divisiones de la música que expone Isidoro en distintos lugares de su obra, relacionándolas con la tradición musicológica anterior. Este objetivo es trabajado en el capítulo 15. No es objetivo de esta tesis (y por tanto de este capítulo) entrar a analizar de manera particular y en profundidad cada una de las subdisciplinas en las que Isidoro divide la música, sino que lo que se pretende es definir y delimitar claramente las subdisciplinas dentro del pensamiento isidoriano y justificar su existencia en la obra de Isidoro a partir de la tradición musicológica anterior y de las fuentes literarias que utiliza el obispo hispalense.

18. Definir una gran cantidad de terminología musical indicando expresamente el significado o los significados que estos términos tienen para Isidoro. Este objetivo se desarrolla a lo largo de toda la tesis, especialmente en los capítulos 7-15.

Una vez expuestos todos los objetivos específicos resulta evidente que hay muchos más contenidos del pensamiento musical isidoriano que no han sido tratados en esta tesis. Estos contenidos son, a grandes rasgos, los que parten de las divisiones de la música analizadas en el capítulo 15 y están relacionados con la teoría de la música y la “música práctica”, incluyendo aspectos tan importantes como la organología y la música litúrgica, temas que trataré en futuras investigaciones. Por tanto, es necesario justificar por qué se han analizado en la tesis unos contenidos del pensamiento musical isidoriano y no otros, elección que se debe a dos motivos muy parecidos a los que expuse más

arriba para justificar por qué tampoco se ha analizado la influencia musical posterior de Isidoro de Sevilla. A estos dos motivos habría que añadir un tercero.

Al igual que en aquel caso, el primer motivo es el espacio, el tiempo y la concreción temática. Analizar en profundidad la totalidad del pensamiento musical isidoriano es un tema demasiado extenso para que pueda ser tratado en una sola tesis doctoral. La cantidad de material es tan enorme que, probablemente, daría para varias tesis doctorales más. Baste solo tener en cuenta un dato: en esta tesis no se han analizado ni la mitad de las reflexiones musicales isidorianas; utilizándose poco más de un 30% del material musical isidoriano existente.

El segundo motivo está relacionado con la importancia y, por tanto, la necesidad del tema tratado. Todos los temas del pensamiento musical isidoriano analizados en esta tesis, fundamentalmente de carácter filosófico y que he denominado como “contextuales, históricos y filosóficos” (aunque también hay dos capítulos, el 14 y el 15, que son muy importantes como introducción a la teoría musical isidoriana), son los cimientos y la estructura del pensamiento musical isidoriano. Es decir, para poder comprender totalmente los aspectos no analizados del pensamiento musical de Isidoro, se ha de partir necesariamente de los aspectos analizados en esta tesis. Sin embargo, para comprender los aspectos del pensamiento musical isidoriano analizados en esta tesis, tal y como se puede comprobar a lo largo de la misma, no son necesarios los aspectos que no se analizan, aunque, evidentemente, siempre deben ser tenidos en cuenta.

Por tanto, el paso más importante para poder contextualizar y analizar la totalidad del pensamiento musical isidoriano es el que se realiza en esta tesis. Además, recuérdese lo que acabo de indicar más arriba sobre la teoría de la música isidoriana, que queda perfectamente introducida, estructurada y organizada en los capítulos 14 y 15. Debido a ello, a partir de lo realizado en este estudio el camino resulta menos arduo para acometer el análisis de los aspectos restantes del pensamiento musical isidoriano, contenidos que parten de las divisiones de la música analizadas en el capítulo 15 y que, tras el profundo análisis que se realiza en esta tesis doctoral, ahora sí se encuentran contextualizados dentro de la tradición musicológica que continúa Isidoro, así como localizados a lo largo de la obra isidoriana. Además, en las conclusiones finales (apartado 16.4) indico cuáles son las líneas de investigación que, a mi juicio, han de seguir los estudios musicales isidorianos.

El tercer motivo viene condicionado por el estado de la cuestión, ya que los temas analizados en este trabajo, tal y como se ha indicado más arriba y tal y como se puede comprobar más detenidamente en el capítulo siguiente, no han sido analizados hasta día de hoy con un mínimo de profundidad. Sin embargo, los aspectos de la teoría musical isidoriana y sus reflexiones sobre la “música práctica” (especialmente los aspectos sobre la música litúrgica) sí han sido tratados o, al menos, tenidos mucho más en cuenta en otros estudios anteriores, ya que en su mayoría se encuentran en los fragmentos musicales isidorianos más conocidos (el Libro III de las *Etimologías* y los fragmentos más destacados de *Sobre los oficios eclesiásticos*).

Por tanto, en esta tesis no solo se contextualizan y analizan en profundidad los cimientos, fundamentalmente de carácter filosófico, y la estructura del pensamiento musical isidoriano, necesarios para poder comprender con la profundidad adecuada el resto del mismo, sino que también se contextualizan y analizan los aspectos del pensamiento musical isidoriano menos estudiados, ya que estamos hablando de un “terreno” prácticamente virgen.

1.3. METODOLOGÍA

Este hecho (que los aspectos del pensamiento musical isidoriano que se analizan en este trabajo no hayan sido estudiados con anterioridad) es el principal escollo (y a la vez la principal motivación) que he tenido para la realización de esta tesis doctoral, condicionando tanto la planificación de la misma, como la metodología utilizada.

1.3.1. PLANIFICACIÓN

Antes de pasar a la elaboración definitiva de la tesis, he distinguido tres pasos previos que he ido desarrollando paulatinamente a lo largo de los últimos once años.

En primer lugar, hay que contextualizar el pensamiento musical isidoriano y sus fundamentos clásicos y patrísticos desde dos puntos de vista.

Por un lado, a través de un profundo conocimiento del mundo antiguo, centrando la atención en las distintas concepciones musicales de la Antigüedad, desde sus orígenes y su evolución hasta la época de Isidoro. Esencial para ello es el dominio de las fuentes primarias, griegas y latinas, así como el de la bibliografía científica existente, que sobre estos aspectos es abundante.

Por otro lado, a través del profundo conocimiento del contexto histórico y cultural de la Hispania visigoda (así como del mundo latino occidental de esos mismos años), que, evidentemente, resulta igualmente fundamental. También es esencial para ello el dominio de las fuentes primarias y de la bibliografía científica existente, bibliografía que ha aumentado mucho en las últimas décadas.

Además, hay que considerar la evolución posterior del pensamiento musical europeo, especialmente durante la Edad Media y el Renacimiento, aspectos que, aunque no son tratados en esta tesis, también resultan importantes para tener una visión de conjunto y poder comprender y contextualizar mejor el verdadero lugar que ocupa Isidoro en relación al pensamiento musical anterior (y posterior).

Una vez estudiado en profundidad el contexto histórico y cultural isidoriano, se ha de realizar el segundo paso, consistente en analizar con suma profundidad y minuciosidad la figura y la obra de Isidoro, ya que no se puede comprender la Hispania visigoda y, por extensión, el mundo altomedieval sin analizar la figura y la obra de Isidoro de Sevilla. Para ello, una vez más, se ha de partir de dos recursos diferentes: por un lado, del profundo estudio de su obra y las fuentes primarias que están directamente relacionadas con su figura y su obra, y, por otro, del estudio profundo de la bibliografía existente.

El tercer paso consiste en localizar y analizar la totalidad de las reflexiones isidorianas que tratan la música y que, por tanto, constituyen su pensamiento musical; y, una vez realizado esto, establecer el mayor número de relaciones posibles (de diferente tipo) entre Isidoro y otros autores antiguos o coetáneos (también posteriores, aunque estos se escapen a los objetivos de esta tesis).

Una vez contruidos estos sólidos cimientos se ha de comenzar la realización de la tesis doctoral propiamente dicha, partiendo de una serie de principios (o, dicho de otro modo, siguiendo otra serie de pasos), que, en esencia, se pueden resumir en los cuatro siguientes.

En primer lugar, la selección de las distintas reflexiones musicales isidorianas que tratan los temas analizados. En segundo lugar, la organización temática coherente de esas reflexiones y, en definitiva, del pensamiento musical isidoriano. En tercer lugar, el análisis profundo y riguroso de cada una de esas reflexiones, contextualizándolas dentro

del resto del pensamiento isidoriano, musical y no musical, y dentro de la tradición (literaria, musicológica, filosófica o de cualquier otro tipo) anterior, mostrando especial atención a las fuentes utilizadas por el obispo hispalense. Por último, la redacción sistemática, clara, rigurosa y científica de las distintas ideas maduras.

1.3.2. CAPACIDADES Y CONOCIMIENTOS TÉCNICOS NECESARIOS EN RELACIÓN A LA METODOLOGÍA APLICADA

Por tanto, de lo dicho anteriormente, y teniendo en cuenta la metodología aplicada y la interdisciplinariedad de la materia que nos ocupa, se ha de resaltar la importancia de una serie de capacidades y conocimientos que el investigador que trata esta materia debe poseer y desarrollar.

En relación a los conocimientos necesarios de carácter técnico, se han de destacar dos elementales, a los que hay que añadir un tercero.

En primer lugar, hay que destacar la especial importancia que en esta tesis tienen los conocimientos filológicos, que han de ser profundos y sólidos, y no solo en relación al conocimiento del griego y el latín (y su evolución histórica a lo largo de diferentes épocas), sino en relación a otros ámbitos como la historia de la literatura griega y latina, los géneros literarios o la ecdótica (transmisión y crítica textual). Esencial para las características de esta investigación es tener siempre en cuenta que una reflexión musical importante o influyente no tiene por qué estar siempre dentro de un tratado de música, por lo que hay que ampliar el radio de lectura a textos de otros géneros literarios en principio poco relacionados con la música, tal y como puede ser una gramática u otro texto de carácter filológico, un texto enciclopédico, un comentario a una obra literaria o la propia obra literaria comentada.

En segundo lugar, se han de destacar los conocimientos de carácter musical, puesto que la música y su evolución a lo largo de la Antigüedad y la Alta Edad Media han de ser tenidas muy en cuenta a pesar de que esta tesis se mueve en un terreno musical de carácter fundamentalmente filosófico y especulativo. El investigador ha de conocer la evolución de la música antigua y altomedieval (y dentro de esta última, especialmente la hispánica), conocer los textos musicales conservados (de diferentes épocas y en diferentes notaciones) y la literatura que directa o tangencialmente aporta información sobre la praxis musical. A todo lo dicho hay que añadir todos los textos que monográficamente tratan la música desde un punto de vista especulativo, tema central

de esta tesis (dedicada especialmente al ámbito filosófico), que, evidentemente, se ha de dominar como ningún otro.

De esta última afirmación se deriva el tercer tipo de conocimiento esencial para la elaboración de esta tesis. El estudio sistemático y profundo de la filosofía antigua y altomedieval. Evidentemente, la filosofía es un terreno enorme que ha producido escritos a lo largo de toda la Antigüedad (y, en menor medida, la Alta Edad Media) sobre prácticamente todas las temáticas posibles. Ni que decir tiene que tratar de conocer todos esos textos es algo enormemente difícil que requiere toda una vida de estudio, a la par que es algo innecesario para la realización de esta tesis. El investigador que quiera estudiar la temática que se trata aquí, debe seleccionar los escritos que ha de leer partiendo de la bibliografía científica existente. A pesar de esta selección (y afortunadamente), la cantidad necesaria de textos que se ha de conocer es enorme.

Por otro lado, es necesario que el investigador posea y desarrolle una serie de capacidades que se pueden definir en función de la metodología aplicada, condensándose en las siguientes: capacidad lectora, capacidad de síntesis, capacidad de análisis, capacidad de reflexión y capacidad de exposición. La capacidad lectora resulta evidente teniendo en cuenta la enorme cantidad de fuentes que se han de leer y tener en cuenta. Las capacidades de síntesis y de análisis van inherentes al estudio de las fuentes, de las que se ha de obtener la información más útil de acuerdo con lo leído y el objetivo que se pretende alcanzar en cada momento. La capacidad de reflexión es fundamental a la hora de organizar, estructurar y desarrollar coherentemente el pensamiento musical isidoriano, que ha de ser expuesto, de acuerdo con la capacidad expositiva, de la manera más clara y rigurosa posible.

1.3.3. OTRAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

También desde el punto de vista metodológico hay que considerar que esta tesis está constituida por dos partes bien diferenciadas y que, dentro de la primera, se pueden considerar otras dos partes igualmente diferenciadas. Este punto de vista viene condicionado por la bibliografía científica existente y, del mismo modo, también se corresponde con dos partes distintas de la tesis en relación a la temática tratada. La primera parte de esta tesis, los capítulos 3-5, está dedicada al análisis del contexto histórico y cultural de Isidoro de Sevilla relacionándolo con el pensamiento musical isidoriano. La segunda parte de esta tesis, los capítulos 6-15, está dedicada a analizar el

propio pensamiento musical isidoriano (sin perder nunca de vista su contexto histórico y cultural).

Pues bien, la bibliografía existente es mucho mayor (y, por tanto, el estado de la cuestión mucho más profundo, extenso y completo) en relación a la primera parte de la tesis que en relación a la segunda. Sin embargo, la importancia (y, por tanto, la profundidad y la extensión) del tema tratado es mucho más relevante en la segunda parte de la tesis que en la primera. Estos aspectos han condicionado la metodología aplicada en cada una de las dos partes.

La primera parte de la tesis se puede dividir, a su vez, en otras dos partes desde el punto de vista metodológico. La primera, que se corresponde con los capítulos 3 y 5; y la segunda, que se corresponde con el capítulo 4.

Afortunadamente, y aunque todavía existen importantes lagunas, la vida de Isidoro y el contexto cultural isidoriano (desarrollado en los capítulos 3 y 5 y correspondientes a la primera parte) ha sido (y continúa siendo) estudiado por un número considerable de autores que han creado una gran cantidad de estudios (de calidad desigual), que han elevado el conocimiento a niveles no imaginados décadas atrás. Especialmente importante en este punto son los estudios de carácter histórico y, sobre todo, filológico. Por tanto, para la realización de los capítulos 3 y 5 (aparte de las fuentes primarias) la bibliografía existente ocupa un lugar fundamental. Además, existen aspectos, como todo lo referido a la cultura librería hispanovisigoda y a la circulación y utilización de fuentes literarias en la época, que, debido a su enorme amplitud (y a la enorme cantidad de fuentes de la que estamos hablando), se tienen que analizar principalmente partiendo de la bibliografía científica existente, de los estudios de autores especializados en esos aspectos.

Con el capítulo 4, el dedicado a la educación hispanovisigoda, no ocurre lo mismo, ya que, aunque se ha tenido en cuenta toda la bibliografía existente, las fuentes primarias han ocupado un lugar fundamental a la hora de realizar este análisis, puesto que el análisis de esas mismas fuentes ha conducido a desmentir algunos tópicos que se encuentran en algunos de los estudios más importantes de la propia bibliografía.

La segunda parte de la tesis, capítulos 6-15, dedicada al análisis de los diversos aspectos ya señalados del pensamiento musical isidoriano, constituye el tema principal de la misma y su principal aporte (junto con lo dicho en el capítulo 4 y determinados

aspectos, ya señalados en los objetivos, del 5). El análisis de esta parte de la tesis viene condicionado por el escueto, pobre y superficial estado de la cuestión, ya que los aspectos filosóficos (también los históricos y los contextuales) del pensamiento musical isidoriano tradicionalmente no han interesado a la crítica y no existe ningún estudio que los haya analizado en profundidad. Esto provoca un hecho transcendental: que se tenga que partir del análisis de los propios textos isidorianos y del resto de fuentes primarias, tanto coetáneas como anteriores (y posteriores), para analizar los aspectos del pensamiento musical isidoriano tratados en esta tesis, ocupando la bibliografía científica un lugar (aunque siempre importante) secundario.

1.3.4. LOS RECURSOS

En relación a los recursos utilizados considero necesario señalar, aunque sea en líneas generales, tanto la tipología de los mismos como los medios utilizados para acceder a dichos recursos.

En relación a la tipología, y tal y como se ha dejado entrever hasta el momento, hay que destacar que los principales recursos que se han utilizado para la realización de esta tesis han sido los recursos bibliográficos, entre los que destacan los siguientes:

- Las ediciones críticas, que constituyen la base de lo que he venido denominando como fuentes primarias. Debido a las características de este trabajo, se ha tenido que utilizar un número enorme de fuentes primarias y, por tanto, de ediciones críticas, que se encuentran indicadas en los apartados 17.1 y 17.2. Evidentemente, se han utilizado ediciones científicas y rigurosas, publicadas por editoriales, colecciones o autores especializados y prestigiosos.
- Se ha utilizado abundante bibliografía científica en formato diverso (libros, capítulos de libros, artículos, tesis doctorales, discursos, comentarios, notas, diccionarios, enciclopedias...), digital e impresa, que es recogida en los apartados 17.3 y 17.4.
- También se han utilizado traducciones (castellanas o en otras lenguas) de las fuentes primarias utilizadas cuando se ha considerado necesario. En los apartados 17.1 y 17.2 he indicado las traducciones castellanas de las fuentes primarias utilizadas.
- En algunas ocasiones se ha tenido que recurrir directamente al cotejo de facsímiles de manuscritos y fuentes antiguas.

Por otra parte, en relación a los medios de acceso hay que destacar que la gran mayoría de la bibliografía utilizada se ha podido consultar en diferentes bibliotecas nacionales y, en menor medida, extranjeras. A la mayoría de los recursos de estas últimas se ha tenido acceso gracias al eficaz servicio de préstamo interbibliotecario de la UCM. Los fondos de las bibliotecas españolas también han podido ser consultados en su mayoría a través del citado servicio de préstamo interbibliotecario. No obstante, el grueso de la bibliografía utilizada se ha podido consultar directamente en las principales bibliotecas científicas y universitarias de Madrid, y, dentro de estas, en las de la UCM.

Del mismo modo, hay que indicar que otros muchos recursos se han obtenido en internet, bien a través de los servicios que ofrece la UCM, bien a través de servidores y portales especializados o bien gracias al libre (y gratuito) acceso a muchos de ellos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el apartado 1.3.3 se ha indicado que esta tesis puede ser dividida en dos partes desde el punto de vista metodológico, metodología que viene marcada por el diferente estado de la cuestión que, a su vez, también viene marcado por la distinta temática de cada una de ellas, ya que la primera ha despertado un mayor interés que la segunda para la crítica especializada.

La primera parte de la tesis (capítulos 3-5) está dedicada al análisis del contexto histórico y cultural isidoriano y a relacionarlo con su pensamiento musical. La segunda parte (capítulos 6-15) está dedicada al análisis del propio pensamiento musical isidoriano (estableciendo también las relaciones necesarias con su contexto histórico y cultural).

La bibliografía existente es pieza fundamental para la elaboración de esta primera parte (evidentemente, no en lo que atañe a las relaciones con su pensamiento musical), mientras que los aspectos de la segunda parte apenas y han sido estudiados por la crítica.

Por tanto, podemos afirmar que, en cierta manera, nos hallamos ante dos estados de la cuestión diferentes pertenecientes a dos temas diferentes. Por un lado, un primer estado de la cuestión relacionado con el contexto cultural isidoriano, de carácter más general, pero mucho más avanzado, extenso y profundo (y, por tanto, más determinante en la elaboración de esta primera parte de la tesis), que, en esencia, sirve para contextualizar y fundamentar lo que se dirá posteriormente en relación al propio pensamiento musical isidoriano. Por otro lado, un segundo estado de la cuestión centrado en los aspectos aquí tratados del pensamiento musical isidoriano (pero sin perder la visión de la totalidad de su pensamiento musical, la realidad musical hispanovisigoda y la tradición musicológica anterior), mucho más concreto, y, a la misma vez, más pobre, escueto y superficial.

Del primer estado de la cuestión, profundamente estudiado en la bibliografía existente, apenas y me limitaré a comentar breve y superficialmente su evolución a lo largo de las últimas décadas con el único objetivo de servir de introducción al segundo estado de la cuestión, el verdadero estado de la cuestión de esta tesis que pondrá en su justo lugar las aportaciones y el valor de la misma.

En este punto es preciso indicar que, en el capítulo 4 (concretamente en los apartados 4.4.1 y 4.6.1), dado su carácter especial, ya comentado, así como en algunos otros lugares de la tesis, también se expondrán algunos pequeños estados de la cuestión sobre determinados temas que servirán para situar correctamente las aportaciones que se realizan en cada uno de estos capítulos o apartados.

Del mismo modo, a lo largo de toda la tesis se referenciarán los más grandes estudios sobre los distintos temas tratados (sean estos musicales o no musicales y pertenezcan a la primera parte de la tesis o a la segunda), de tal manera que el lector siempre tenga presente el fundamento científico de las exposiciones y los razonamientos que aquí se pueden leer, así como una especie de guía bibliográfica para profundizar en cada uno de estos temas.

2.1. LOS ESTUDIOS ISIDORIANOS

Los estudios isidorianos y, por extensión, los estudios de la Hispania visigoda desde muy distintos ámbitos, ocuparon un lugar secundario, marginal si se quiere, hasta la segunda mitad del siglo XX si los comparamos con el estudio de otros autores y períodos históricos de la cultura europea.

En las primeras décadas del siglo XX la única gran obra de carácter colectivo e internacional (con todas las beneficiosas consecuencias que ello implica) dedicada a la Hispania visigoda fue *Miscellanea Isidoriana*, publicada en Roma en 1936¹¹. A partir de ahí, en las décadas inmediatas comenzaron a aparecer estudios desde distintas ramas de conocimiento, muchos de los cuales fueron debidos a los grandes especialistas de la época como Altaner, Aldama, Anspach, Madoz, Millares, Pérez de Urbel, Martínez Díez, Vázquez de Parga o Hillgarth por citar solo a algunos; hasta que, ya en la segunda mitad del siglo y gracias a la labor de colosos como Manuel Cecilio Díaz y Díaz o Jacques Fontaine (además de algunos de los anteriores y otros tantos autores más imposibles de mencionar en una aproximación como esta), los estudios relativos a la Hispania visigoda alcanzaron su madurez técnica y se desarrollaron ampliamente, especialmente desde los ámbitos filológico e histórico, aunque, obviamente, con grandes repercusiones en el resto de ramas del saber. Dos obras son representativas de la nueva época que se comenzó a desarrollar en la segunda mitad del siglo XX: *Isidore de Seville et la culture classique dans L'espagne wisigothique*. París, Études

¹¹ *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636)*. Roma, [s.n.], 1936.

Augustiniennes, 1983, deuxième édition revue et corrigée (1959), de Jacques Fontaine (en adelante *ISCC*)¹²; y la obra colectiva *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, editada por M. C. Díaz y Díaz¹³.

La obra de Jacques Fontaine (1959) marca un antes y un después en la comprensión de la obra y el mundo cultural de Isidoro de Sevilla. En esencia se trata de un completo estudio sobre las disciplinas liberales isidorianas (contenidas esencialmente en los tres primeros libros de las *Etimologías*), pero su alcance es, sin duda, mucho mayor por diferentes motivos, entre los que destaca uno (dejando aparte el rigor científico, su agudeza, erudición y lucidez). Para Fontaine, el contexto cultural hispanovisigodo es una de las herramientas más importantes para poder comprender la obra de Isidoro de Sevilla. El estudioso francés establece una serie de importantes relaciones entre el texto del obispo hispalense y su contexto cultural; contexto que, evidentemente, incluye la tradición cultural anterior, clásica y patrística. En este sentido, Fontaine, a través de un profundo análisis de los textos, tuvo el gran acierto de considerar las fuentes isidorianas como un instrumento esencial para comprender el alcance de la obra de Isidoro a la vez que desentrañaba la forma de trabajar del obispo hispalense (sobre este aspecto se volverá en el capítulo 5). Las consecuencias del trabajo de Fontaine fueron de tal calibre que provocaron prácticamente una nueva visión de los estudios isidorianos. De hecho, en cierta manera, todavía en el 2019 continuaban siendo un pilar fundamental a tener en muy cuenta en esta tesis doctoral.

La segunda de estas grandes obras, *Isidoriana* (1961), constituye la culminación de esta segunda fase en lo que a los estudios isidorianos se refiere por dos motivos fundamentales. En primer lugar, por tratarse una obra colectiva, internacional y tan paradigmática como la de 1936. En segundo lugar, por la calidad científica (mayor que la de 1936) e interdisciplinariedad de los estudios que contiene, siendo elaborada por los más grandes estudiosos isidorianos.

¹² En esta tesis se utiliza la edición de 1983.

¹³ Para ver la evolución de los estudios isidorianos a lo largo de estas dos fases, véanse Altaner, B., “Der Stand der Isidorforschung: ein kritischer Bericht über die seit 1910 erschienene Literatur”, en *Miscellanea Isidoriana*, 1936, pp. 1-32; y Hillgarth, J. N., “The Position of Isidorian Studies: a Critical Review of the literature since 1935”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*, León, 1961, pp. 11-74. La comparación de estos dos artículos resulta paradigmática, pues la cantidad de estudios que aparecen en el segundo (que abarca los años 1935-1960, años en los que comenzó el gran desarrollo de los estudios isidorianos) es tres veces mayor que la cantidad que aparece en el primero (que abarca los años 1910-1935, un periodo de años similar) utilizando los mismos criterios.

Se puede decir que, en líneas generales, estas dos obras condensan el estado de la cuestión de los estudios isidorianos hasta esa fecha. Desde ese momento se abre un periodo de florecimiento en la investigación isidoriana con la publicación de una abundantísima bibliografía, de formato y temática variadísima, que continúa vigente hasta la actualidad¹⁴.

De entre todos estos trabajos voy a destacar los que, a mi juicio, son los dos mejores estudios sobre Isidoro de Sevilla, su vida, su obra y su contexto cultural, elaborados por dos de los más grandes estudiosos isidorianos. El más antiguo es la gran introducción (en adelante *INTR.*) que Manuel Cecilio Díaz y Díaz realizó para la edición y traducción de las *Etimologías* publicada por la BAC (en adelante *Etym. BAC*)¹⁵. El más moderno es el amenísimo trabajo de Fontaine *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*¹⁶ (en adelante *ISGO*), que, aunque tiene un carácter divulgativo, se trata de un trabajo muy valioso y riguroso, fundamentado en las profundas y minuciosas investigaciones de toda una vida. A estos trabajos he de añadir un tercero, quizás en un escalón algo inferior: *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo III. Isidoro de Sevilla* (en adelante *HALL III*), obra de Ursicino Domínguez del Val¹⁷. Este extenso trabajo, siempre a tener en cuenta y realizado por un gran especialista en Isidoro y la patrística hispanovisigoda, también aporta multitud de datos e interesantísimas reflexiones sólidamente fundamentadas.

Un lugar destacadísimo entre la bibliografía isidoriana (y a pesar del gran camino que todavía queda por recorrer) lo constituyen, como no podía ser de otra manera, las ediciones críticas de las obras de Isidoro (que a día de hoy se encuentran editadas

¹⁴ Además de los dos trabajos citados más arriba, para un panorama general sobre la evolución de estos estudios hasta la actualidad, así como del estado de la cuestión, pueden verse Díaz y Díaz, M. C., "Introducción general", en *Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas por Oroz Reta, J. y Marcos Casquero M. A., Madrid, BAC, 2004 (1982), pp. 1-257, pp. 223-254; Ferreiro, A., *The Visigoths in Gaul and Spain: A.D. 418-711: a Bibliography*, Leiden, 1988; Fontaine, J., *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*, Madrid, 2002 (en la bibliografía específica de cada capítulo); Hillgarth, J. N., "The Position of Isidorian Studies: a Critical Review of the literature, 1936-1975", *Studi medievali* 24, 1983, pp. 817-905; o Marcos Casquero, M. A., "Las Etimologías de Isidoro en el siglo XX. Líneas de investigación y bibliografía", *Tempus* 28, 2001, pp. 19-63.

¹⁵ Díaz y Díaz, M. C., "Introducción general", en *Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas por Oroz Reta, J. y Marcos Casquero M. A., Madrid, BAC, 2004 (1982). pp. 1-257.

¹⁶ Fontaine, J., *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*. Madrid, 2002

¹⁷ Domínguez del Val, U., *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo III. Isidoro de Sevilla*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

críticamente en su gran mayoría¹⁸) y otros tantos estudios de carácter filológico. Hay que destacar que (dejando aparte el texto fijado) el aparato crítico, los comentarios y las notas de estas ediciones han sido, en muchos casos, enormemente útiles para la realización de esta tesis doctoral.

Evidentemente, el estado de la cuestión de los estudios isidorianos es inmenso y se escapa del alcance de lo que aquí se pretendía, que, como se ha indicado, era elaborar una pequeña introducción al estado de la cuestión de los aspectos musicales analizados en esta tesis del pensamiento musical isidoriano.

2.2. LOS ESTUDIOS MUSICALES ISIDORIANOS

Los estudios sobre la música hispanovisigoda han tenido un devenir más o menos parecido al expuesto en el apartado anterior, aunque, evidentemente, están condicionados por unos matices particulares que comentaré a continuación. Estos estudios han evolucionado de manera diferente dependiendo del aspecto de la música al que estén dedicados.

En relación a la música práctica hay que destacar tres aspectos que han condicionado su estudio. En primer lugar, el nada desdeñable número de fuentes musicales conservadas (me estoy refiriendo a la música pura, la música práctica escrita con lenguaje musical). En segundo lugar, que las fuentes musicales conservadas contienen en su inmensa mayoría música litúrgica. En tercer lugar, que todavía a día de hoy la música de la primitiva liturgia hispánica sigue siendo una gran desconocida debido a la imposibilidad de la lectura de la inmensa mayoría de sus melodías.

Los dos primeros aspectos han provocado que la música de la primitiva liturgia hispánica sea, casi de manera exclusiva, la manifestación musical más estudiada de la época y que los estudios sobre esta rama de la música hayan presentado una evolución muy parecida a lo expuesto en el apartado anterior (a pesar del gran inconveniente del tercer aspecto). Del mismo modo, los dos primeros aspectos también han provocado que, en relación al resto de la música que se creó o interpretó en esta época, la música profana y la música paralitúrgica, los estudios musicales no hayan evolucionado de manera similar al carecer de “materia prima” y, por tanto, el panorama haya sido (y sea)

¹⁸ Las ediciones críticas de referencia de la obra de Isidoro utilizadas en este trabajo son indicadas de una forma sistematizada en el capítulo 6, que, como ya se ha dicho, está dedicado a analizar las referencias musicales de la obra isidoriana.

mucho más oscuro, ya que nuestro conocimiento se reduce principalmente al estudio de las fuentes literarias, que por desgracia aportan muy poca información.

Los estudios sobre la filosofía y la teoría de la música (el primero, tema principal de esta tesis; y el segundo, tema importante que se ha de tener muy en cuenta también) parecía que, tras la publicación de *ISCC*, iban a experimentar un desarrollo parecido al de otros estudios isidorianos. Sin embargo, en estos campos se observa un alarmante vacío todavía no llenado por una escueta serie de trabajos, en su mayoría de carácter introductorio y muy superficiales, que ahora comentaré de manera individual (comentario individualizado que hubiera sido imposible si nos encontrásemos ante un número de estudios mínimamente decente). De hecho, cuando uno trata de elaborar un listado (tal y como se ha hecho en el apartado anterior dedicado a los estudios isidorianos de carácter general) de los grandes nombres que han marcado los estudios musicales de esta época a lo largo del siglo XX (desde las publicaciones de Férotin y Gilson a comienzos del siglo, pasando por importantes autores como Prado o Rojo en las primeras décadas, por los estudios de Anglés, Brou, Pérez de Urbel o Pinell en las décadas centrales, y por otros autores tan importantes como Randel, Huglo o Fernández de la Cuesta en las últimas) se puede observar como la inmensa mayoría de estos autores (por no decir la práctica totalidad) se han centrado en aspectos relacionados con la música litúrgica, olvidando o dejando en un lugar muy secundario todo lo relacionado con los temas musicales que se tratan en esta tesis.

A esto hay que añadir que la inmensa mayoría de los estudios que han tratado los aspectos especulativos del pensamiento musical isidoriano se limitan a comentar superficialmente los contenidos musicales del Libro III de las *Etimologías* y los aspectos teóricos de *Sobre los oficios eclesiásticos*, centrándose fundamentalmente en la teoría musical isidoriana, ignorando los aspectos filosóficos, tema central de esta tesis, y no aportando en la mayoría de los casos absolutamente nada relevante a lo ya dicho por León Tello y, sobre todo, por Fontaine en su capítulo introductorio de *ISCC* (si exceptuamos algunos aspectos parciales, especialmente de los estudios de Jones, Huglo, y, sobre todo, Cerqueira, que comentaré más adelante).

Por el contrario, he de indicar igualmente que sí existe una bibliografía mucho mayor que ha tratado la música de la Antigüedad (sobre todo la música griega y, por extensión, la romana), pagana y cristiana, incluyendo aspectos estrechamente relacionados con los tratados en esta tesis. He denominado a esta bibliografía como “bibliografía tangencial”,

ya que, aunque no hablan directamente del pensamiento musical isidoriano, sí que aportan gran información sobre el mismo de manera indirecta, pues, como se irá viendo, las reflexiones musicales isidorianas hunden sus raíces en el pensamiento musical clásico, griego y latino, pagano y cristiano. Por tanto, de esta bibliografía, que resulta transcendental, se irá dando buena cuenta a lo largo de la tesis. En los distintos capítulos y apartados se incluirá una completa selección bibliográfica que se utilizará para apoyar y sustentar científicamente las reflexiones expuestas y, a la misma vez, servirá de referencia al lector para profundizar en cada uno de los temas tratados. Evidentemente, toda esta enorme cantidad de títulos es incluida en la bibliografía final.

Volviendo con el discurso que traíamos, a continuación paso a comentar todos los grandes estudios que han tratado de manera destacable los aspectos del pensamiento musical isidoriano analizados en esta tesis, comentario que, como ya he indicado, se puede realizar con detenimiento y de manera individualizada debido al reducido número de estos estudios y a la poca profundidad y extensión de los mismos. Fuera de este comentario quedan algunos trabajos que, aun dedicados a algunos aspectos de la teoría musical isidoriana, no aportan absolutamente nada a lo tratado en esta tesis, trabajos que son recogidos en la bibliografía final. Del mismo modo, también quedan fuera de este comentario las obras dedicadas de manera exclusiva al canto litúrgico que también ignoran o dejan de lado los aspectos tratados en esta tesis. Algunas de estas obras son referenciadas a lo largo de este trabajo para comentar o sustentar científicamente algún aspecto concreto, siendo también recogidas en la bibliografía final. Además, algunos grandes títulos sobre la música del periodo no referenciados a lo largo de la tesis también son incluidos en dicha bibliografía.

Los trabajos comentados en este capítulo están organizados en distintos apartados dependiendo del tipo de estudio (y de texto) que se esté comentando; empezando, como no podía ser de otra manera, por los estudios monográficos. Teniendo en cuenta lo dicho, se pueden distinguir los siguientes tipos:

1. Estudios monográficos (todos artículos, salvo *ISCC* y el trabajo de R. Harmon, que son capítulos de libro –este segundo libro, al contrario que *ISCC*, es de autoría compartida–).
2. Historias de la música española.
3. Principales historias de la música occidental.

4. Grandes historias de filosofía, estética y teoría musical.

5. Principales diccionarios de música.

En cada uno de estos apartados se seguirá un orden cronológico teniendo en cuenta el año de publicación de la primera fuente citada de cada autor.

Los estudios monográficos son los que, como no podía ser de otro modo, han creado el estado de la cuestión. Sin embargo, incluyo el resto de textos para que el lector tenga una idea lo más completa posible del estado (inicial o de semiabandono, según se mire) en el que se encuentran los aspectos teóricos y, sobre todo, filosóficos del pensamiento musical isidoriano.

2.2.1. ESTUDIOS MONOGRÁFICOS

Debido a la enorme importancia de *ISCC*, he dividido el comentario de los estudios monográficos en tres etapas, destacando los más importantes de cada una de ellas.

2.2.1.1. ESTUDIOS MÁS DESTACADOS ANTERIORES A *ISCC*

Entre estos estudios hay que destacar los trabajos de W. Gurlitt y de F. J. León Tello¹⁹.

· Gurlitt, W., “Zur Bedeutungsgeschichte von “musicus” und “cantor” bei Isidor von Sevilla”, Mainz, 1950, pp. 543-558.

La idea principal de este interesante artículo es la distinción isidoriana entre *musicus* y *cantor*; es decir, la tradicional distinción entre la música especulativa y la música práctica. Gurlitt diferencia los conceptos de músico teórico y músico práctico y, dentro de este último, el intérprete del compositor. Recoge diferentes reflexiones isidorianas sobre los dos planos de la música de los libros III, VI y el VII de las *Etimologías* y de otra obra diferente: el *Liber differentiarum II*, aspecto que resulta muy interesante, ya que Gurlitt, al contrario que gran parte de la crítica, tiene en cuenta reflexiones de otros textos isidorianos aparte del Libro III de las *Etimologías* (y de *Sobre los oficios eclesiásticos*). No obstante, el número de reflexiones isidorianas necesario para poder

¹⁹ Evidentemente, teniendo en cuenta el estado de la cuestión actual de las investigaciones isidorianas, no tiene sentido comentar los grandes trabajos que, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, sentaron las bases de los estudios musicológicos isidorianos hasta la aparición de los trabajos tratados en este capítulo, ya que sus teorías hoy día o están más que asumidas por la crítica o han sido ampliamente superadas. No obstante, entre estos trabajos se pueden destacar los siguientes: Abert, H., *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905; Brambach, W., *Die Musikliteratur bis zur Blüthe der Reichenauer Sängerschule* (500-1050 nach. Chr.), Karlsruhe, 1883; Gérold, Th., *Les Pères de l'Église et la musique*, París, 1931; Pietzsch, G., *Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter*, 2: *Die Musik im Erziehungs und Bildungsideale des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Halle, 1932; o Schmidt, K., *Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis, inprimis de Cassiodoro et Isidoro*, Darmstadt, 1899.

realizar un análisis más completo, global, riguroso y profundo de estos aspectos sigue siendo mucho menor del que debiera, incluso para un especialista de la talla del gran musicólogo germano.

Del mismo modo, hay que tener en cuenta que la extensión del artículo es de apenas 15 páginas, por lo que la profundidad y minuciosidad del estudio no puede ser mucha para un tema tan amplio; factor que aumenta si tenemos en cuenta que no se limita a analizar las reflexiones isidorianas elegidas, sino que también ameniza su discurso con comentarios puntuales sobre momentos concretos de la evolución de algunas de las ideas expuestas en épocas anteriores y posteriores, cuyo arco cronológico abarca desde los orígenes de la civilización griega hasta la Edad Moderna; comentarios que hacen el discurso más ameno y erudito, pero que, evidentemente, impiden analizar con profundidad la visión isidoriana de las ideas expuestas, resultando un texto mucho menos científico.

Además, a esto hay que sumar que el autor también trata de manera tangencial otros temas, por lo que, al final, el objeto de análisis (la diferenciación entre los términos *musicus* y *cantor*, o, lo que es lo mismo, música teórica y música práctica en Isidoro) se ve reducido a aproximadamente menos de la mitad de las páginas del artículo (y eso contando que en las primeras seis páginas –543-548– se ve obligado a introducir el tema, diferenciando estos dos planos de la música en la cultura occidental).

Desde el punto de vista que nos ocupa también quiero destacar que Gurlitt comenta de manera tangencial algunos aspectos tratados en esta tesis como el origen isidoriano de la música (tema que trata en apenas dos páginas, pp. 549-550), además de aportar interesantes reflexiones sobre los términos *canere* y *cantare* (pp. 554-555), especialmente sobre el primero de ellos. Hay que destacar que, como es de esperar dada las características de su estudio y la temática y finalidad del mismo, no son tenidas en cuenta muchas reflexiones isidorianas sobre estos dos temas, por lo que ambos análisis quedan incompletos. Además, en relación al origen isidoriano de la música también hay que destacar otra serie de aspectos que provocan que las pocas reflexiones de Gurlitt no puedan considerarse más que un mero acercamiento a un tema demasiado extenso para las pretensiones y el objetivo del artículo. Entre estos aspectos destacan la superficialidad de las relaciones entre las visiones clásicas y judeocristianas del origen de la música; el descuido de aspectos importantes como la no distinción entre Tubal y Jubal; o la inclusión de gran cantidad de afirmaciones poco precisas. Además, en otras ocasiones aporta datos falsos o no contrastados, como cuando comenta que la leyenda

que atribuye a Pitágoras el descubrimiento de las consonancias musicales al pasar por una herrería es obra de Aristóxeno (p. 549).

· León Tello, F. J., “La teoría musical en las obras de Isidoro de Sevilla”, *Música (Revista Trimestral de los Conservatorios Españoles)* 1, 1952, pp. 11-28²⁰.

Sin duda alguna, se trata de la más completa aportación realizada hasta esa fecha al pensamiento musical isidoriano y la más completa aportación de León Tello, infinitamente superior a su anterior estudio (comentado en la última nota al pie).

Este artículo, que tiene una extensión de 18 páginas, está centrado única y exclusivamente en la exposición y el comentario sintético y preciso del pensamiento musical de Isidoro (al contrario de lo que ocurre en el artículo anterior, donde, como se ha descrito, se tratan otros muchos temas).

Para empezar (p. 13), el autor comenta diversos pasajes musicales de las *Etimologías* además de los capítulos ya consabidos del Libro III (*Etym.*6.19, 7.12, 8.45-50 –aunque en esta última referencia el autor se haya confundido y probablemente se refiera a *Etym.*18.45-50–) y muchos de los grandes pasajes musicales de *De ecclesiasticis officiis* (1.6, 1.7, 1.9, 2.12). Aunque no expone todos los pasajes musicales de estas obras (ni siquiera de estos libros de las *Etimologías*), ya se observa una amplitud de miras mucho mayor.

A continuación (p. 13), expone en líneas generales los puntos de interés del tratado musical isidoriano del Libro III de las *Etimologías*, esquema que será el que seguirá a lo largo del artículo, aunque completando sus reflexiones con otros textos del obispo hispalense y completando el esquema del artículo con otros interesantes apartados. León Tello diferencia los dos planos musicales del tratado de Isidoro (por un lado, el especulativo y filosófico, y, por otro, la parte referida a la voz y los instrumentos),

²⁰ Es preciso indicar que este mismo autor escribió poco antes otro artículo (“La teoría de la música en las *Etimologías* de San Isidoro”, *Saitabi* 8, 1950, pp. 48-58) que es más bien un trabajo meramente académico que un estudio científico, puesto que, según mi opinión, el texto no tiene ninguna finalidad científica. El autor tan solo se limita a resumir (o a contar de otro modo) las reflexiones musicales contenidas en el Libro III de las *Etimologías* (y tan solo lo hace en las páginas 54-58), sin aportar opinión o juicio de valor al respecto, a excepción de unos breves y superficiales párrafos finales. Además, me veo en la obligación de indicar que en las pocas consideraciones que expone aparecen algunos errores (que no voy a entrar a comentar) de bulto que un análisis más profundo del pasaje isidoriano hubiera evitado. Además, en este artículo, León Tello repasa algunos aspectos de la música hispanovisigoda, como la lista de grandes obispos que (supuestamente) contribuyeron al enriquecimiento de la música litúrgica hispanovisigoda (p. 50); algunas breves pinceladas generales sobre la música de la época (p. 51), incluida la profana; o la importancia del *De ecclesiasticis officiis* isidoriano en relación a los cantos litúrgicos (p. 54). Por tanto, este estudio de carácter puramente académico no aporta nada ni a lo tratado en esta tesis ni al estado de la cuestión de su época.

señalando, ahora sí acertadamente, dos de las principales fuentes isidorianas: Agustín y Casiodoro. Después, va comentando uno a uno los distintos capítulos del tratado de Isidoro en los diferentes apartados de su artículo.

En el primero, muy breve (un solo párrafo), tras exponer lo que dice Isidoro en el capítulo *Etym.*3.14 (sin emitir ningún juicio al respecto), el autor llega a la conclusión de que la famosa expresión isidoriana sobre la música y la memoria no es otra que cosa que un signo de que en la época de Isidoro las melodías se tenían que aprender de memoria porque no se conocía la notación musical.

En el siguiente apartado (pp. 14-16), León Tello comenta el siguiente capítulo del tratado isidoriano (*Etym.*3.15) que habla sobre el origen de la música. El autor español acierta al considerar también los textos de *Sobre los oficios eclesiásticos* que hablan de los logros de Moisés en los inicios del arte musical, aspecto que prácticamente ha pasado desapercibido por la crítica hasta la actualidad. Por tanto, contrapone un origen de la música clásico-pagano y un origen judeocristiano. No obstante, esta concepción de la historia de la música isidoriana resulta muy pobre, ya que el autor ignora la enorme cantidad de información musical que transmiten las obras históricas de Isidoro, además de otros tantos textos de las *Etimologías*. Por otra parte, el autor también acierta al considerar que la concepción de la historia de la música continúa tras estos orígenes, tal y como se puede leer en el capítulo analizado del Libro III de las *Etimologías* y, he aquí una nota muy interesante, tal y como se puede observar en otros diferentes lugares del Libro XVIII de las *Etimologías* y de *Sobre los oficios eclesiásticos*, lugares en los que Isidoro expone diferentes noticias sobre músicos y prácticas musicales de la Antigüedad y que León Tello comenta brevísimamente en un apartado separado (situado casi al final de su artículo) titulado “Noticias sobre los músicos” (pp. 22-24).

En los dos apartados siguientes (pp. 16-18), León Tello trata el famoso capítulo del poder de la música (*Etym.*3.16), describiendo las palabras de Isidoro y contextualizándolas brevemente con la tradición anterior. Un aspecto muy importante de este artículo es la aguda relación que establece el autor entre la influencia de la música sobre el espíritu del hombre, de origen griego, y “la admisión del canto en la Iglesia” (p. 17), exponiendo varios pasajes de *Sobre los oficios eclesiásticos* en los que Isidoro habla sobre este problema. Lástima que tan solo dedique un pequeño párrafo comentar este asunto, pero, aun así, el autor abre una importante vía, incomprensiblemente ignorada durante décadas, que se analizará mucho más profundamente en esta tesis.

En el apartado siguiente (p. 18) en apenas dos pequeños párrafos describe muy brevemente las dos divisiones de la música, advirtiéndole de que la fuente de la primera de ellas es Casiodoro.

Hasta aquí los contenidos isidorianos expuestos por León Tello que se corresponden con parte de los que se analizan en esta tesis; contenidos que al final se reducen a 8 páginas (pp. 13-18 y 22-24). En los tres apartados siguientes, el autor expone los contenidos de los tres capítulos siguientes del Libro III de las *Etimologías*, referidos a la música vocal y a los instrumentos de viento, cuerda y percusión. Además, añade dos apartados muy interesantes sobre las formas musicales (pp. 21-22), aspecto sobre el que todavía no se ha profundizado, y sobre la influencia musical isidoriana posterior (pp. 24-25).

Por tanto, este artículo constituye la exposición más clara y más fundamentada científicamente del saber musical isidoriano escrita hasta esa fecha, condensando en sí mismo el estado de la cuestión hasta la aparición de la obra de Fontaine *ISCC* e incluyendo interesantes reflexiones, algunas no retomadas hasta la publicación de esta tesis y otras sencillamente olvidadas al no ser tratadas en este trabajo.

2.2.1.2. *ISCC*

ISCC: Fontaine, J. *Isidore de Seville et la culture classique dans L'Espagne wisigothique*. París, Études Augustiniennes, 1983, deuxième édition revue et corrigée (1959).

Sin duda alguna se trata del estudio más relevante para la temática de esta tesis doctoral y el que prácticamente, salvo algún pequeño aporte posterior (también anterior, como hemos visto), condensa en sí mismo (y eso que se publicó hace ya 60 años) el estado de la cuestión²¹.

Fontaine contextualiza las artes liberales isidorianas mejor que nadie, dedicando a ello una obra de más de 1000 páginas (además de otros cuantos estudios relacionados, hoy día considerados capitales). Solo las matemáticas isidorianas (entre las que se incluye la música) son tratadas a lo largo de 250 páginas (pp. 341-590), lo que sirve de gran ayuda

²¹ Además, el propio Fontaine revisó el estado de la cuestión hasta el momento, hoy en su mayor parte superado. Entre las obras que incluye *ISCC*, aparte de las de Gurlitt y León Tello, ya comentadas, destacan varias de las indicadas en la nota 19.

para contextualizar el *quadrivium* isidoriano y destacar los puntos más importantes para su correcta valoración. Sin embargo, dentro de este extenso análisis de las matemáticas isidorianas, la música ocupa un lugar marginal, pues tan solo es tratada en un único capítulo de 27 páginas (pp. 413-440), de las cuáles, tal y como se verá, tan solo afectan directamente a esta tesis las 14 primeras teniendo en cuenta los contenidos tratados (pp. 413-427).

Fontaine dedica el primer apartado del capítulo (p. 413) a remarcar el carácter especulativo y matemático de la ciencia musical en la Antigüedad. En el segundo (pp. 414-415) trata la importancia de Agustín en la evolución de la música de la Antigüedad hacia una visión más sensible de la misma y menos teórica (aspecto imposible de ponderar en página y media y, por tanto, absolutamente incompleto).

Los apartados tercero y cuarto son muy importantes por dos motivos. El primer motivo, que se desarrolla básicamente en el tercer apartado (p. 415), es el estado de la cuestión sobre las fuentes musicales que pudo utilizar Isidoro para elaborar su pensamiento musical. Fontaine hace un recorrido por los principales argumentos (hoy superados), destacando las tesis de Schmit²², que defendían una fuente única (también utilizada por Agustín y Casiodoro). El segundo motivo, que corresponde con el apartado cuarto (pp. 416-417), consiste (mientras desecha con argumentos sólidos las tesis de Schmit) en considerar que Isidoro utilizó múltiples fuentes para elaborar su pensamiento musical, fuentes entre las que se encuentran Agustín y Casiodoro. No obstante, el análisis de Fontaine sobre las fuentes del pensamiento musical isidoriano es muy incompleto, siendo ignoradas muchas de ellas, tal y como se podrá comprobar a lo largo de la tesis.

Fontaine dedica el apartado quinto (pp. 417-418) a comentar, en primer lugar, el gradual declive de la ciencia musical clásica hasta la época de Casiodoro y, en segundo lugar, el declive de esta misma ciencia de Casiodoro a Isidoro, idea esta segunda con la que no estoy del todo de acuerdo, ya que es matizable y no se observa en la totalidad del pensamiento musical de estos dos hombres. De hecho, considero que, en algunos aspectos, Isidoro supera a Casiodoro, idea que demostraré en varios apartados de la tesis.

El apartado sexto (pp. 418-420) está dedicado a comentar algunas de las definiciones isidorianas de la música, que Fontaine relaciona, por un lado, con la tradición musicológica especulativa grecolatina, y, por otro lado, con la experiencia sensible.

²² Schmidt, K., *Op. cit.*

Aunque se trata de un mero acercamiento, hay que destacar que es un acercamiento acertado en líneas generales (aunque se ha de matizar mucho más de lo que lo hacen las entusiastas afirmaciones de Fontaine) y preciso y que, además, considera alguna importante definición isidoriana de la música fuera de las *Etimologías*. Desde este acercamiento, no ha aparecido ningún estudio destacable que trate este tema, si exceptuamos algunas interesantes reflexiones de un trabajo de L. Cerqueira que comentaré más adelante. Por tanto, el análisis de las definiciones isidorianas es algo necesario que ha de ir más allá del acercamiento superficial que Fontaine realizó en dos páginas. En esta tesis las diferentes concepciones isidorianas de la música se analizan en profundidad en el capítulo 14.

En el apartado séptimo (pp. 420-421), Fontaine comenta la etimología de la música y su derivación del término *musa*, así como las fuentes utilizadas por Isidoro, temas tratados en el capítulo 7 de esta tesis. Fontaine también comenta la famosa frase de Isidoro, ya referida al hablar sobre los aportes de León Tello, que relaciona música y memoria. Para Fontaine, este es un síntoma inequívoco de que Isidoro no conocía la notación griega y de que no existía notación musical en la Hispania visigoda. Además, en una nota al pie, aporta un breve estado de la cuestión sobre este asunto (asunto que será tratado en el capítulo 7).

Fontaine dedica el interesante apartado octavo (pp. 421-422) a comentar el origen isidoriano de la música, tema muy importante dentro del pensamiento histórico-musical de Isidoro. El estudioso francés, además del texto del Libro III de las *Etimologías*, parece tener en consideración también la *Crónica* isidoriana (aspecto muy importante), por lo que su visión sobre este asunto es muy completa; sin embargo, no considera otras obras ni fragmentos isidorianos (como las que tuvo en cuenta León Tello, aparte de otras tantas más). Además, tal y como demostraré en el capítulo 9, el acercamiento de Fontaine tiene importantes lagunas; pues no deja de ser eso, un breve (aunque, a mi modo de ver, interesante) acercamiento, que por su propia naturaleza ha de dejar de lado múltiples y fundamentales consideraciones, aspectos y personajes.

Fontaine dedica el apartado noveno (pp. 423-425), quizá algo más extenso que los anteriores, a comentar el famoso capítulo del poder de la música (*Etym.*3.16). En este capítulo confluyen diferentes ideas de orden fundamentalmente metafísico que serán analizadas en esta tesis principalmente en los capítulos 11 y 12. Estas ideas, según advierte Fontaine, también son abordadas por Isidoro en el último capítulo de su tratado de música del Libro III (*Etym.*3.22). De este apartado, el mayor mérito de Fontaine,

aparte de constituir un lúcido acercamiento, es señalar acertadamente las fuentes del primer fragmento isidoriano trabajado, Quintiliano y Casiodoro. Por el contrario, un aspecto muy negativo es que Fontaine ignora importantes reflexiones isidorianas sobre estos temas que se encuentran en otras obras del doctor hispalense y en otros libros de las *Etimologías*, quizá las más importantes (incluyendo sus fuentes), obteniendo una visión muy mutilada de estos asuntos.

En el apartado décimo (pp. 426-427) Fontaine comenta las dos divisiones de la música que expone Isidoro en los dos siguientes capítulos de las *Etimologías*, señalando, además, algunas de sus fuentes con precisión. Nuevamente, Fontaine tan solo realiza un acercamiento, pues apenas dedica página y media al asunto, obviando y no entrando a comentar aspectos muy importantes que abarcan ámbitos que van desde la tradición musicológica anterior hasta el alcance de la división tradicional en el pensamiento musical de Isidoro. En el capítulo 15 de esta tesis, donde analizo estas divisiones, expongo el alcance del estudio de Fontaine y las novedades de mi estudio en relación al suyo.

Por último, hay que indicar que Fontaine dedica los últimos seis apartados del capítulo dedicado a la música (pp. 427-440) a analizar diferentes aspectos de la división de la música agustiniana que Isidoro expone en los tres capítulos siguientes de sus *Etimologías* (*Etym.*3.19-21), tema que se escapa al objeto de estudio de esta tesis. Aunque, evidentemente, tan solo se trata un acercamiento, hay que indicar que los futuros estudios isidorianos que traten estos temas, han de partir del estudio de Fontaine, ya que, hasta la fecha, es el trabajo más completo que analiza dichos aspectos. Este asunto se clarificará más detenidamente tanto en el propio capítulo 15 como en las conclusiones finales de la tesis, donde se expondrán las que, a mi juicio, son las principales vías que deberán seguir los estudios isidorianos tras la publicación de este trabajo.

Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho, de las 27 páginas del capítulo de Fontaine (pp. 413-440), hay que dejar a un lado (aunque siempre teniéndolas en cuenta) las consideraciones sobre cada una de las subdisciplinas de la división agustiniana de la música escritas en las 14 últimas páginas (pp. 427-440), pues no son tratadas en esta tesis de manera individual.

De esta afirmación se deduce que del estudio más completo de cuantos se han realizado sobre el pensamiento musical isidoriano tan solo se pueden relacionar de manera directa

(de acuerdo con su temática) con esta tesis 14 páginas (pp. 413-427), que se pueden dividir en dos grupos según su importancia e influencia sobre la materia tratada en este trabajo. Un primer grupo compuesto por los cinco primeros apartados del capítulo de Fontaine (pp. 413-418) en el que el erudito galo trata de contextualizar de manera muy breve el pensamiento musical isidoriano (en los dos primeros apartados y el quinto), resume el brevísimo estado de la cuestión sobre las fuentes del pensamiento musical isidoriano (en el apartado tercero) y aporta la nueva vía en relación a las fuentes anteriormente señalada (apartado cuarto). Y un segundo grupo compuesto por los cinco apartados siguientes, del quinto al décimo (pp. 418-427), que se corresponden (y que sirven de punto de partida) con parte de los contenidos isidorianos de temática musical analizados en esta tesis doctoral.

2.2.1.3. ESTUDIOS POSTERIORES A ISCC

Dentro de este apartado, la lista de estudios (artículos en su totalidad) es mayor, pero la calidad de los mismos es variable. En muchos casos, cuando la temática de estos artículos coincide total o parcialmente con la de esta tesis, estos estudios resultan superficiales y no aportan nada nuevo a lo ya dicho anteriormente, en la mayoría de las ocasiones debido al intento abarcar una temática demasiado amplia para ser tratada en un solo artículo, lo que trae consigo una falta de profundidad. En otras ocasiones, los aspectos tratados no coinciden más que tangencialmente con la temática de esta tesis. Estos condicionantes provocan que lo verdaderamente valioso, novedoso e interesante que se puede obtener de estos estudios para los intereses de esta tesis se vea reducido en la mayoría de las ocasiones a ideas aisladas.

Los estudios comentados son los siguientes (siguiendo un orden cronológico aproximado).

- Hüschen, H., “Der Einfluss Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters”, *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-1961, pp. 397-406.
- Los artículos de J. A. Alfaro del Valle “Lo musical en San Isidoro de Sevilla I”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 2, 1978, pp. 39-48; y “Lo musical en San Isidoro de Sevilla II”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3, 1979, pp. 65-78.
- Jones, J. R., “Isidore and the Theater”, *Comparative Drama* 16, 1, 1982, pp. 26-48.

- Pociña Pérez, A., “El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla”, en Ramos Guerreira A. (ed.), *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, pp. 245-257.
- Titli, M., “Le idee musicali di Isidoro di Siviglia tra ars e peritia”, *Nuova rivista musicale italiana* 34, 2, 2000, pp. 181-198.
- Mercado Hernández, C., Sánchez Medina, E., “Visión isidoriana de los espectáculos públicos”, en García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensis II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro “Hispania en la Antigüedad Tardía”*, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001, pp. 221-230.
- Cerqueira, L. M. G., “A música especulativa nas Etymologiae de Isidoro de Sevilha”, *Modus* 6, 2006, pp. 143-179.
- Harmon, R., “Die Rezeption griechischer Musiktheorie im römischen Reich. 2: Boethius, Cassiodorus, Isidor von Sevilla”, *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz*, Darmstadt, 2006, pp. 385-504.
- Huglo, M., “La tradición de la Musica Isidori en la Península Ibérica”, en Zapke, S., *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, 2007, pp. 61-93.

A continuación, paso a comentar individualmente cada estudio siguiendo un orden cronológico aproximado.

- Hüsch, H., “Der Einfluss Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters”, *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-1961, pp. 397-406.

Este artículo, como su propio nombre indica, se centra fundamentalmente en la influencia posterior de Isidoro, por lo que su temática se aleja de lo que se analiza en esta tesis doctoral. Además, hay que destacar el hecho, fundamental, de la enorme temática que pretende abarcar el autor en un texto de tan solo nueve páginas, lo que le impide profundizar en lo que dice (algo, como ya he indicado, muy frecuente en los estudios musicales isidorianos). Por tanto, este artículo ha de ser tomado (una vez más) como una aproximación.

El autor parece tener en cuenta otros textos aparte del Libro III de las *Etimologías* y los fragmentos musicales de *Sobre los oficios eclesiásticos*, ya que también menciona los fragmentos musicales de los libros VI y VII de las *Etimologías*. Sin embargo, en la práctica, su discurso gira en torno al Libro III y, solo muy al final, en torno a algunos fragmentos de *Sobre los oficios eclesiásticos* (algo también muy frecuente en los estudios isidorianos)

No obstante, y desde el punto de vista que me ocupa, el aspecto más interesante que quiero destacar de este artículo es el elevado papel que Hüschén otorga a Isidoro (quizás influenciado por algunas afirmaciones de Fontaine) como paladín de un cambio de percepción de la música, a través del cual se pasó de una visión especulativa de la misma a una visión mucho más práctica. De hecho, el autor opone los logros isidorianos en este sentido a los de Agustín, Boecio y Casiodoro, a los que considera músicos especulativos. Evidentemente, esta percepción de Isidoro (y de alguno de los otros autores) no solo ha de ser muy matizada, sino que si es entendida así (teniendo en cuenta principalmente el Libro III de las *Etimologías*) es, a todas luces, errónea. Además, el estudio adolece de una enorme falta de rigor a la hora de determinar las fuentes que utiliza Isidoro para cada uno de los aspectos tratados, dando por hecho que Isidoro manejó un número mucho mayor de fuentes del que se puede deducir tras un análisis minucioso de sus textos.

Por tanto, el mérito de este artículo (aun con sus lagunas y errores) reside fundamentalmente en ser una interesante introducción (quizá la más completa junto con algún estudio posterior de Cerqueira que comentaré más adelante) sobre la influencia musical posterior de Isidoro de Sevilla en la Edad Media (y el Renacimiento).

· Los artículos de J. A. Alfaro del Valle “Lo musical en San Isidoro de Sevilla I”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 2, 1978, pp. 39-48; y “Lo musical en San Isidoro de Sevilla II”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3, 1979, pp. 65-78.

Se trata de dos estudios que persiguen, a modo introductorio (tal y como advierte el autor), exponer todas las referencias musicales existentes en la obra de Isidoro de Sevilla (siendo este su único mérito: ser el primer y el único estudio que ha perseguido este objetivo). Evidentemente, este objetivo en principio coincide parcialmente con el del capítulo 6 de esta tesis doctoral, donde además de exponer todas las referencias musicales, también se clasifican y se comentan.

Sin embargo, en los artículos de Alfaro del Valle cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Estos artículos adolecen de rigor científico y son, a todas luces, incompletos, incluso para ser considerados una introducción. Solo citan algunos de los fragmentos isidorianos más importantes, dejándose otros muchos en el olvido. Y eso por no hablar de los fragmentos secundarios o de los términos musicales aislados, que, evidentemente, no son tratados. La elección de los fragmentos es, por tanto, aleatoria y totalmente personal, no amparándose en ningún criterio científico. Además, no tiene en cuenta el corpus de obras atribuido al obispo hispalense en la época de publicación del artículo y utiliza como base la edición de Arévalo publicada por Migne, existiendo ya en aquel momento ediciones críticas de algunas de sus obras. Teniendo en cuenta todo lo dicho, no es de extrañar que la inmensa mayoría de las referencias musicales del corpus isidoriano se queden sin localizar.

· Jones, J. R., “Isidore and the Theater”, *Comparative Drama* 16, 1, 1982, pp. 26-48.

Se trata de un artículo muy interesante y riguroso que ofrece un panorama general muy completo sobre la visión isidoriana del teatro (panorama con el que, en líneas generales, estoy bastante de acuerdo). A pesar de su carácter introductorio, pienso que se trata de uno de los mejores estudios que se pueden consultar hoy día sobre el teatro isidoriano si lo que se desea es tener una visión global del mismo. Su autor tiene en cuenta todas las reflexiones del doctor hispalense relativas al teatro, lo que constituye un hecho muy afortunado no observable, como estamos viendo, en gran parte de la bibliografía existente. J. R. Jones tiene en cuenta tanto las noticias de la *Crónica* como todas las noticias repartidas por los distintos libros de las *Etimologías*, comentando la información que ofrece Isidoro sobre todos los grandes géneros y autores dramáticos grecolatinos.

Sin embargo, Jones dedica una mayor atención a los aspectos literarios del teatro que a los que en esta tesis se analizan, que son tratados fundamentalmente en 5 páginas (pp. 36-40), lo que, desde nuestro punto de vista (teniendo en cuenta la temática y los objetivos de esta tesis), resta relevancia a este estudio. A esto hay que añadir que la relación de Isidoro de Sevilla con el teatro es un tema demasiado extenso para ser analizado en un solo artículo y que todo lo relacionado con la escena es también un tema demasiado extenso para ser tratado en poco más de 5 páginas. Este aspecto es un condicionante muy importante, ya que únicamente le permite hacer un breve (pero interesante y preciso en líneas generales) recorrido por los contenidos de *Etym.* 18.42-50,

relacionándolos con otros fragmentos textuales isidorianos (además de con el contexto histórico y cultural del teatro en la Antigüedad y con la tradición literaria anterior y posterior, lo que amplía todavía muchísimo más el tema tratado impidiendo su análisis). Por último, he de destacar que existen algunos aspectos concretos importantes con los que no estoy de acuerdo (total o parcialmente, dependiendo del caso), aspectos sobre los que volveré más adelante en el capítulo 8, principalmente en el apartado 8.2.2.

· Pociña Pérez, A., “El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla”, en Ramos Guerreira, A. (ed.), *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, pp. 245-257.

Se trata de un estudio dedicado a los aspectos literarios del teatro latino en las *Etimologías* isidorianas (está especialmente enfocado al tratamiento de las distintas formas de teatro latino clásicas y a sus respectivos autores) que, solo al final (pp. 253-255) y en un segundo plano, trata aspectos relacionados con temas analizados en esta tesis, concretamente algunos significados de términos referidos a los actores teatrales. Por razones expositivas y temáticas, los aportes de esta obra relacionados con esta tesis son analizados detenidamente en el apartado 8.2.2.

· Titli, M., “Le idee musicali di Isidoro di Siviglia tra ars e peritia”, *Nuova rivista musicale italiana* 34, 2, 2000, pp. 181-198.

El objetivo principal del estudio es la valoración de la doble faceta musicológica de Isidoro: por un lado, su papel como continuador de la tradición musical puramente especulativa y, por otro lado, su relación con la música práctica. La autora considera a Isidoro como uno de los primeros teóricos medievales en utilizar la cultura clásica para interpretar la realidad musical de su propio tiempo. Por tanto, por su temática se trata de un estudio interesante de acuerdo con lo tratado en esta tesis.

Sin embargo, debo indicar que, desde mi punto de vista, el artículo no solo no aporta nada nuevo a lo ya dicho por Fontaine, sino que intenta mantener una tesis bastante arriesgada, considerando a Isidoro como el primer autor en interpretar la música de su tiempo con los medios que la musicología clásica de carácter especulativo le ofreció, intentando demostrar que con Isidoro tiene lugar el comienzo del “*cammino verso la convergenza di teoria e prassi musicale che durerà secoli*” (p. 185).

El estudio se basa en un argumento de Fontaine (*ISCC*, p. 415), autor al que recurre en exceso a lo largo de todo el artículo. Pienso que se trata de una visión sesgada o mal

entendida de ese argumento, pues ya se indicó que Fontaine considera que con Agustín se inicia la concepción de la música como una realidad sensible (pp. 414-415), aspecto, por otra parte, muy relativo y también debatible.

Para defender su postura, la autora comenta breve, pero acertadamente diferentes fragmentos del Libro III de las *Etimologías*, poniendo ejemplos tanto de la continuación de la tradición musicológica técnica grecolatina de carácter especulativo (pp. 186, 192-193) como de esa aplicación de la tradición musicológica técnica a la realidad musical hispanovisigoda (pp. 193-196). Además, también comenta (p. 187) algunas de las definiciones isidorianas de la música (no todas) y la famosa referencia isidoriana a la notación musical (p. 191), ya referida varias veces.

El resto del artículo está dedicado a comentar la evolución de la música desde la Antigüedad clásica a la Antigüedad tardía (pp. 181-184, 191), haciendo especial hincapié en la distinción de los planos teórico y práctico de la misma, y, desde un punto de vista más concreto, comentando la concepciones de la música de Agustín (pp. 187-188), Boecio (pp. 188-189) y Casiodoro (pp. 189-190), que también utiliza como argumentos para fundamentar su tesis.

· Mercado Hernández, C., Sánchez Medina, E., “Visión isidoriana de los espectáculos públicos”, en García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensis II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro “Hispania en la Antigüedad Tardía”*, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001, pp. 221-230.

El título es bastante claro en relación a la temática del artículo; sin embargo, no aporta prácticamente nada a los aspectos que pretendo demostrar en esta tesis (además de no estar de acuerdo con algunas afirmaciones que atañen a épocas anteriores y a otros territorios del Imperio romano). Además, considero que el artículo tiene varios errores importantes. En primer lugar, obvia bibliografía fundamental que ya existía en la época de la publicación del artículo. En segundo lugar, parece indicar que en la época isidoriana no se realizaba en Hispania ningún tipo de función teatral (p. 225), cosa que, como se verá, la crítica desmiente. En tercer lugar, sugiere que en los territorios bizantinos de la Península de la época isidoriana se celebraban juegos circenses (p. 223), hecho que no es posible demostrar. En cuarto y último lugar, no sitúa correctamente la posición de Isidoro en relación a los juegos y, desde el punto de vista que nos ocupa, especialmente en relación al teatro.

· Cerqueira, L. M. G., “A música especulativa nas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha”, *Modus* 6, 2006, pp. 143-179.

L. Cerqueira es uno de los pocos autores que en las últimas décadas ha prestado atención acertadamente a la teoría musical isidoriana; aunque, desgraciadamente para los intereses de esta tesis, los que he denominado como aspectos contextuales, históricos y filosóficos (los analizados aquí) ocupan un lugar secundario en su producción, pues sus estudios se han centrado principalmente en la teoría musical de Isidoro.

Cerqueira es de los pocos autores que ha analizado la teoría musical isidoriana con rigor, dedicando a ello varios trabajos, concretamente un capítulo de su tesis doctoral y dos artículos. Del mismo modo, es preciso señalar que el estudio más interesante para los objetivos y la temática de esta tesis es el último de sus artículos (el arriba citado), ya que se basa en el mencionado capítulo de su tesis doctoral²³ y, en cierta manera, incluye dentro de sí al primero de sus artículos²⁴.

Dicho artículo (“A música especulativa nas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha”, *Modus* 6, 2006, pp. 143-179) es el artículo más completo e interesante para el objetivo de esta tesis desde que Fontaine escribió el capítulo de *ISCC*. Sin embargo, debido a su temática, diferente en muchos de sus contenidos de la temática de la tesis, tan solo nos interesan algunos aspectos del mismo que se señalarán a continuación.

En el segundo de los apartados en los que se divide el artículo, el autor plantea el objetivo general del mismo: situar correctamente los escritos musicales especulativos del Libro III de las *Etimologías* isidorianas en relación a la tradición anterior, poniendo, a su vez, en tela de juicio una visión isidoriana de la música que, según el autor, se origina en Fontaine (*ISCC*, p. 440), en la que el obispo hispalense aparece descrito como un innovador que rompe o transforma la tradición musicológica anterior, puramente especulativa, en una novedosa visión práctica de la música, que antecede a otros tratados posteriores centrados fundamentalmente en aspectos de la praxis musical (pp. 147-148). Cerqueira considera que la ruptura con la tradición musicológica anterior que se observa en el Libro III de las *Etimologías* responde fundamentalmente al

²³ Titulado “Os aspectos técnicos da música especulativa em Isidoro: continuidade possível ou ruptura intencional?”. Se trata del único capítulo de su tesis dedicado a la teoría musical de Isidoro de Sevilla; aunque, no obstante, toda su tesis resulta muy interesante. Véase Cerqueira, L. M. G., *A música especulativa na tradição Hispânica medieval. Pervivência e transformação da herança clássica*, Tesis doctoral, Universidad de Lisboa, 1999, pp. 128-176.

²⁴ “O significado musical de tonus em Isidoro de Sevilha”, *Anuario Musical* 55, 2000, pp. 3-8.

desconocimiento de la especulación musical por parte de Isidoro, en lugar de responder a un reflejo de la realidad musical práctica de su tiempo (postura con la que, esencialmente, estoy de acuerdo), demostrándolo con diferentes análisis que son expuestos en distintos subapartados del artículo.

A continuación, paso a comentar los distintos aspectos del artículo que considero que más se han de tener en cuenta en relación a la materia tratada en esta tesis.

El primero de ellos hace referencia a la correcta y precisa contextualización de algunas de las clasificaciones isidorianas de las diversas disciplinas liberales (pp. 143-147). Cerqueira advierte tanto la de origen estoico (ética-física-lógica) que llega a Isidoro a través de Agustín (y que los neoplatónicos tardíos remontaron a Platón), como la que copia directamente de Casiodoro, que procede de los neoplatónicos griegos tardíos. Además, en relación a este tema, quiero destacar dos aspectos de este artículo que considero bastante positivos. El primero es la llamada de atención de Cerqueira sobre la posibilidad de que Isidoro pueda ser el primer autor que incluye las matemáticas dentro del estudio de la física, tal y como ya señalaron otros autores anteriores. El segundo es el darse cuenta de algunas de las contradicciones que se observan en los textos de Isidoro en relación a las artes liberales, poniendo el foco de atención en que esas contradicciones vienen marcadas por las distintas fuentes que utiliza el obispo hispalense.

Otro aspecto destacable es la delimitación de los conceptos isidorianos de *disciplina*, *ars*, *scientia* y *peritia*, análisis realizado a lo largo de dos subapartados (pp. 148-152), siguiendo un método (expuesto en Magallón García, A. I., *Concordantia in Isidoris hispalensis Etymologias* [2. Vols], Hildesheim / Zurich / Nueva York, 1995) con el que obtiene interesantes conclusiones, entre ellas una consideración del término *peritia* que no difiere mucho de la que en esta tesis se expone (a la que se llega por otro camino) y que difiere, por tanto, de la de Fontaine. El análisis de Cerqueira es interesante y novedoso en cuanto al método seguido y en cuanto a que aporta una visión distinta de la que se puede leer en la obra de Fontaine.

L. Cerqueira también reflexiona brevemente sobre el papel de Isidoro como músico práctico en otro subapartado de su artículo (p. 171). En relación a este aspecto, la postura de Cerqueira es bastante similar a la mía, pero el autor portugués dedica tan solo media página al asunto, por lo que no puede analizar el problema con detenimiento y profundidad. Por último, debo destacar la atención que el autor dedica a las dos

divisiones de la música isidorianas, comentadas muy brevemente en otro subapartado (pp. 152-153).

Si dejamos a un lado estos aspectos señalados (tratados en unas 12 páginas del artículo), el resto de apartados del trabajo de Cerqueira pierden interés para nosotros debido a que su temática no coincide con la de esta tesis, pues están dedicados a comentar principalmente aspectos muy concretos de la teoría musical y, en menor medida (algo más de 7 páginas), la organología isidorianas.

Cerqueira va comentando diferentes definiciones del obispo hispalense basadas en diferentes fuentes antiguas, en algunas ocasiones contradictorias. El comentario de la primera de ellas (pp. 155-159), sobre el significado del término *tonus*, está constituido en esencia por su investigación anterior: “O significado musical de tonus em Isidoro de Sevilha”, *Anuario Musical* 55, 2000, pp. 3-8. Se trata de un comentario muy interesante en el que analiza la complejidad de una definición del término *tonus* ofrecida por Isidoro en *Etym.*3.19. El autor llega a la conclusión de que dicha definición fue realizada en esos términos por el desconocimiento que el obispo hispalense tenía sobre la materia. Por un lado, Isidoro copia a Casiodoro, y, por otro, complementa y contamina esa definición casiodoriana con otras afirmaciones pertenecientes al ámbito de la gramática (con una clara influencia de Donato), lo que demuestra el desconocimiento de Isidoro sobre lo que está escribiendo y, por extensión, sobre los antiguos modos griegos, a los que el obispo hispalense se refiere breve y superficialmente. El segundo comentario (pp. 159-162) está dedicado al análisis de la *diesis*; el tercero (pp. 161-162), a la *diaphonia*; el cuarto (pp. 162-169, con diferencia el más largo), a los instrumentos; y el quinto (pp. 171-175), a los distintos diagramas que se han transmitido en algunos manuscritos de las *Etimologías* y que también ha analizado M. Huglo a lo largo de varios artículos, tal y como se expondrá más adelante. Cerqueira asocia estos diagramas a un tipo de enseñanza de transmisión oral (que se desarrolla en los monasterios de Europa) no reflejada, por tanto, en los textos; considerando que estos diagramas fueron escritos por Isidoro (p. 172), y afirmando que el conocimiento de la música teórica que tuvo Isidoro es mayor de lo que los textos dejan entrever (p. 175).

Todas estas últimas ideas se escapan a los objetivos de esta tesis y no son analizadas en la misma. Además, Cerqueira también dedica otro subapartado (pp. 175-178) a comentar brevemente la influencia musical posterior de Isidoro (aspecto que tampoco se analiza en esta tesis), comentario apenas introductorio para una temática tan extensa,

aunque, no obstante, bien fundamentado, como cabe de esperar de un experto en esa materia (recuérdese al respecto la temática de su tesis doctoral, ya referida).

· Harmon, R., “Die Rezeption griechischer Musiktheorie im römischen Reich. 2: Boethius, Cassiodorus, Isidor von Sevilla”, en Volk, K., Zamnier, F., *et alii*, *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz*, Darmstadt, 2006, pp. 385-504.

A pesar de la considerable extensión de este estudio (de temática muy interesante), hay que indicar que tres cuartas partes del mismo están dedicadas a Boecio y el resto a Casiodoro e Isidoro, reduciéndose el tratamiento de la música de Isidoro a apenas las diez últimas páginas (pp. 495-504), a las que hay que restar las dos primeras, dedicadas a introducir la materia, y las cinco últimas (pp. 500-504), dedicadas a aspectos de teoría musical no tratados en esta tesis. Por tanto, lo que realmente interesa de acuerdo con la temática de la tesis se reduce a tan solo 5 páginas (pp. 496-500).

Además, el comentario de la música isidoriana, tal y como viene ocurriendo en gran parte de la bibliografía existente, se limita al comentario de las famosas reflexiones musicales que se pueden leer en el Libro III de las *Etimologías*, por lo que nuevamente estamos ante un comentario generalista y, por tanto, superficial sobre una materia que lo que necesita con urgencia es, precisamente, análisis profundos.

El autor, en primer lugar, comenta el papel de la música como disciplina liberal (pp. 496-497), para pasar a delimitar el esquema de la parte musical del Libro III (pp. 497-498), dividido inteligentemente en dos partes: una más filosófica (capítulos 15-18 de la edición de Lindsay) y otra más técnica (capítulos 19-23 de la misma edición). Además, relaciona los distintos capítulos resultantes con los capítulos o párrafos correspondientes de las *Instituciones* de Casiodoro (cuando tal correspondencia existe). He de indicar que no estoy de acuerdo del todo con esta división, ya que el último capítulo del tratado de la música isidoriano también está muy relacionado por su temática con la primera parte de dicha división, por lo que, desde este punto de vista, debería ser considerado como un capítulo especial. A continuación, Harmon pasa a comentar los distintos capítulos del Libro III de manera individual (pp. 498-504) sin aportar absolutamente nada a lo ya dicho anteriormente por la crítica.

· Huglo, M., “La tradición de la Musica Isidori en la Península Ibérica”, en Zapke, S., *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, 2007, pp. 61-93.

El objeto de estudio de varios de los trabajos de este autor (señalados en la bibliografía final)²⁵, entre los que destacamos este, es una serie de famosos diagramas matemático-musicales que aparecen en las ediciones de las *Etimologías* de Arévalo, Lindsay y de *Etym.* BAC (ediciones recogidas en el capítulo 6 y en la bibliografía final) intercalados entre los capítulos dedicados al estudio de la geometría y los dedicados al estudio de la música que aportan jugosa información estrechamente relacionada con la tradición musicológica anterior de origen pitagórico y platónico que relaciona directamente las matemáticas y la música. Estos diagramas no son recogidos en la edición crítica de referencia (ALMA), de ahí que no coincida la numeración de los capítulos desde ese punto hasta el final del Libro III con la numeración de las ediciones de Arévalo, Migne, Lindsay y de *Etym.* BAC.

Se trata de unos diagramas característicos de los manuscritos de la familia hispánica (γ) de la tradición textual de las *Etimologías*. M. Huglo indica que los manuscritos más antiguos que los contienen datan del siglo VIII, señalando que los diagramas pudieron ser copiados en el sur de la Península en un ambiente mozárabe en torno al año 730, fecha un siglo posterior a la muerte de Isidoro, escapándose, por tanto, a los objetivos y a la temática de esta tesis. No obstante, la excepcionalidad de estos diagramas provoca que haya tenido que hacer referencia a ellos, aunque solo sea de pasada.

Además, quiero destacar otro aspecto muy interesante y novedoso (el propio autor advierte acertadamente que ha pasado inadvertido para la crítica anterior) al que el estudioso francés, lamentablemente, tan solo dedica una escueta nota al pie. Se trata de un breve apunte (ayudado por el editor de la *Crónica* isidoriana, J. C. Martín) sobre el pensamiento histórico musical del obispo hispalense: la utilización que Isidoro hace de los nombres de Jubal y Tubal como creadores de la música; aspecto sobre el que volveré más detenidamente en el apartado 9.1.

²⁵ Los estudios de Huglo sobre este tema se remontan varias décadas atrás. Sin embargo, al centrar mi comentario en las aportaciones de este último trabajo, he tenido en cuenta únicamente la fecha de este artículo. De ahí que lo haya situado tras el trabajo de R. Harmon.

2.2.2. LAS HISTORIAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA Y OCCIDENTAL

En este apartado se analiza el tratamiento del pensamiento musical isidoriano dentro de las historias de la música (medieval) española y occidental. Entre las primeras, teniendo en cuenta dicho tratamiento, destacan las siguientes:

- Fernández de la Cuesta, I., *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Madrid, 2006.
- Gómez Muntané, M., *La música medieval en España*, Kassel, 2001.
- El capítulo de J. C. Asensio “De la liturgia visigoda al canto gregoriano”, en Gómez Muntané, M. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 1. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, 2009, pp. 22-76.

- Fernández de la Cuesta, I., *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Madrid, 2006²⁶.

Es probablemente el autor que mejor contextualiza y más claramente explica la realidad musical de la Hispania visigoda desde diferentes puntos de vista (a lo largo de unas 100 páginas, desde la 105 hasta la 204), siendo, sin duda, y a pesar de su antigüedad, el mejor estudio que se puede consultar a día de hoy para tener una idea introductoria, general y, a la vez, bastante completa sobre la música hispanovisigoda.

Sin embargo, y debido a la finalidad de su estudio, Fernández de la Cuesta se centra en la “música práctica”; y, sin duda, debido a las fuentes conservadas, se centra en la música litúrgica, aspecto que es tratado a lo largo de tres capítulos (pp. 105-170). Desde este punto de vista la figura de Isidoro es muy importante, ya que sus escritos teóricos, en especial su *De ecclesiasticis officiis*, lo convierten en una de las principales fuentes de información, aspecto que es reflejado por Fernández de la Cuesta nada más comenzar su análisis (p. 105). Además, el nombre de Isidoro aparecerá en otras seis ocasiones a lo largo de los tres capítulos en los que expone todo lo relacionado con la música litúrgica. La primera, en la página 109, donde cita un pasaje isidoriano (no cita dónde está) en el que el obispo hispalense describe a Hilario de Potiers como el primero que brilló en la composición de himnos; información que se vuelve a repetir en la página 133, indicando, ahora sí, de qué pasaje isidoriano se trata (*Eccl.Off.1.6.2*). Más adelante, en las páginas 124 y 125, vuelve a aparecer el nombre de Isidoro para indicar que en sus obras (*De ecclesiasticis officiis*, en especial en el capítulo dedicado a los monjes; el

²⁶ A pesar de la fecha de la edición utilizada, 2006, la primera edición de este estudio se remonta al año 1983; de ahí su ubicación en primer lugar entre las historias de la música española.

Libro VI de las *Etimologías* y su *Regula monachorum*) ya se observa la distinción a la hora de estructurar el oficio divino entre el orden catedralicio y el monacal. Poco más adelante, en la página 141, vuelve a citar nuevamente a Isidoro para destacar la importancia de su *Regla monástica* (junto a otras grandes reglas monásticas hispanovisigodas) como fuentes de los pocos datos que se tienen sobre la liturgia de los monjes; indicando brevemente (pp. 141-142) los conocimientos que aporta al respecto tanto la *Regla de Isidoro* como las otras reglas monásticas que ha citado más arriba. Por último, en la página 160 hay una nueva mención al obispo hispalense y su regla monacal como prueba de la realidad monástica del sur de la península ibérica.

Fernández de la Cuesta también trata de construir la realidad musical de la Hispania visigoda partiendo de las fuentes literarias conservadas, fuentes entre las que destacan, evidentemente, las isidorianas. Al respecto son muy interesantes las consideraciones que realiza sobre los intérpretes y el modo de cantar (pp. 193-200), información que obtiene, entre otras fuentes, de los famosos capítulos musicales del Libro VI de las *Etimologías* y del *De Ecclesiasticis officiis*, así como de algunos fragmentos de su *Regla de los monjes*. Del mismo modo, repasando diferentes fuentes primarias, analiza y comenta acertadamente, y con las precauciones necesarias, las referencias a unos cuantos obispos hispanovisigodos a los que, como se verá más adelante, se les atribuyen diferentes composiciones y logros musicales.

Sin embargo, lo verdaderamente interesante es lo que dice Fernández de la Cuesta en relación a los aspectos especulativos del pensamiento musical isidoriano, comentarios que se reducen tan solo a 5 insuficientes páginas; por lo que prácticamente se trata de una pequeñísima introducción sobre algunos de los contenidos musicales del Libro III de las *Etimologías*.

En primer lugar, hay que destacar el epígrafe (pp. 200-203) que dedica a analizar los capítulos dedicados a la música del Libro III de las *Etimologías*. Fernández de la Cuesta advierte que se trata de música especulativa, no práctica, y, a la vez, es plenamente consciente (acertadamente) de que en el texto de Isidoro, en comparación con otros tratados anteriores, no se pierde del todo la perspectiva práctica del hecho musical, poniendo para ello diferentes ejemplos entre los que destacan alguna definición isidoriana de la música, diferentes aspectos de la música armónica y la música orgánica, o la famosa frase de Isidoro sobre la necesidad de memorizar los sonidos (aspecto este último sobre el que Fernández de la Cuesta no se pronuncia).

A continuación, pasa a exponer la distribución de los contenidos del tratado isidoriano, poniendo demasiado interés en justificar una distribución más coherente de los mismos en el tratado de Isidoro que en los de Boecio o Casiodoro; aspecto que, evidentemente, no es cierto (o es demasiado subjetivo), pues estos tratados también presentan una disposición lógica o, al menos, coherente y clara de la materia tratada.

El análisis de los contenidos del tratado isidoriano resulta superficial y, en algunas ocasiones, expone razonamientos o conclusiones erróneos. Por un lado, entre las posibles fuentes que utiliza Isidoro solo menciona a Casiodoro (y basándose en F. J. León Tello²⁷), obviando al resto y advirtiendo que las coincidencias con el autor itálico no son “demasiadas ni muy significativas”. Por otro lado, relaciona el último capítulo del tratado, el dedicado a los números musicales, con la música rítmica, no advirtiendo al lector de que se trata de una clarísima reminiscencia de las matemáticas pitagóricas, características de toda la tradición musical grecolatina relacionada con esa escuela.

Fernández de la Cuesta también trata en otros dos párrafos (p. 172) el origen de la música isidoriano (ciñéndose a lo dicho en *Etym.*3.15) y el poder de la misma (*Etym.*3.16). El gran musicólogo burgalés asocia el texto isidoriano a una glosa de un verso de Horacio, por lo que no lo asocia con su verdadera fuente y con la tradición musicológica anterior. Por último, hay que destacar que también hace referencia en otros dos párrafos (pp. 172-173) a los usos de la música, recurriendo para ello a otros famosos fragmentos musicales del Libro III de las *Etimologías* (*Etym.*3.15) y de la *Regla de los monjes* (Fernández de la Cuesta indica el capítulo 15 de dicha regla, pero, sin duda, se trata del canon 5).

· Gómez Muntané, M., *La música medieval en España*, Kassel, 2001.

M. C. Gómez Muntané dedica 30 páginas (pp. 1-30) a analizar la música litúrgica hispanovisigoda; análisis en el que Isidoro es referenciado en varias ocasiones al ser considerado como una fuente de información capital, especialmente por su *De ecclesiasticis officiis* (que es citado en pp. 16, 17, 19, 23) y, en menor medida, el Libro VI de las *Etimologías* (p. 28) y el IV Concilio de Toledo, concilio fundamental en la fijación de la liturgia con sus cantos (pp. 1 y 25) en el que Isidoro tuvo un papel destacado. Además, dentro de un epígrafe dedicado a los textos musicales del obispo

²⁷ *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, 1991; obra que se comentará en el apartado 2.2.3. Nótese que, evidentemente, esta obra tuvo que ser publicada en un año muy anterior a 1991 (año de publicación de la edición utilizada), siendo publicada por primera vez en 1962.

hispalense, trata de resumir en apenas dos párrafos (en tan solo 20 líneas –pp. 15-16–) algunas de las ideas más generales de *De ecclesiasticis officiis*, diferenciando esta visión de la música de la que se puede observar en las *Etimologías*. También dentro de este panorama musical religioso, Gómez Muntané enumera a los más importantes obispos hispanovisigodos (incluido Isidoro) destacables por sus cualidades o logros musicales según la literatura de la época (p. 2).

Sin embargo, los temas que son objeto de estudio de esta tesis apenas son tratados por la autora catalana, dedicando tan solo dos páginas (pp. 14-15) a comentar superficialmente los contenidos musicales del Libro III de las *Etimologías*. Por tanto, en estos párrafos tiene lugar un acercamiento menor todavía que el desarrollado por Fernández de la Cuesta, párrafos que contienen algún error junto a otros comentarios más acertados.

Gómez Muntané comienza su análisis (p. 13) señalando que las fuentes isidorianas son las *Institutiones* de Casiodoro y el *De musica* de Agustín, afirmación esta última errónea, tal y como se demostrará a lo largo de toda esta tesis. A continuación, en el párrafo siguiente (en tan solo 13 líneas), comenta brevemente la definición de la música (*Etym.*3.14), definición que la autora relaciona con la música práctica oponiéndola al contenido especulativo del tratado, y su origen, punto en el que Gómez Muntané considera que Isidoro sigue a Agustín. En este punto es donde se encuentra la famosa frase (ya comentada varias veces) en la que Isidoro indica que han de memorizarse los sonidos. La autora advierte que la crítica ha utilizado esta frase para indicar que en esa época aun se desconocía la notación neumática (p. 14), pero, sin embargo, y al igual que Fernández de la Cuesta, no muestra su opinión al respecto. Los tres capítulos siguientes del texto isidoriano (*Etym.*3.16-18) son comentados en unas pocas frases en el párrafo siguiente (en unas insuficientes 15 líneas –p. 14–). No obstante, hay que destacar lo acertado de sus comentarios, pues la autora advierte ecos de la antigua tradición pitagórica de la armonía de las esferas en el primero de los capítulos; y la inspiración de Casiodoro y Agustín, respectivamente, en los dos últimos. En los dos párrafos siguientes (unas 24 líneas en total –p. 14-15–) resume el contenido de los capítulos *Etym.*3.19-21, que tratan la división de la música de origen agustiniano. El capítulo de los números musicales (*Etym.*3.22) es comentado en el párrafo siguiente (p. 15), advirtiendo también acertadamente (en contra de lo expuesto por Fernández de la Cuesta, quien lo asocia con la música rítmica) que estas ideas proceden de la tradición matemática de origen pitagórico. Por último, y a modo de conclusión, Gómez Muntané dedica otro párrafo (8 líneas) a comentar la importancia de este texto isidoriano y sus

características generales. Por tanto, la autora catalana dedica tan solo unas 46 líneas a comentar los contenidos que se desarrollan en esta tesis.

· Asensio, J. C., “De la liturgia visigoda al canto gregoriano”, en Gómez Muntané, M. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 1. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, 2009, pp. 22-76.

El objetivo fundamental de este capítulo es explicar en líneas generales el repertorio musical litúrgico que pudo existir en dicha época y las características del mismo; por lo que los temas analizados en esta tesis son tratados de forma tangencial en el texto de Asensio.

Desde el punto de vista litúrgico, el autor también es consciente de la importancia de Isidoro como fuente de información sobre los cantos (p. 29), especialmente por las descripciones existentes de los mismos en las *Etimologías* y en *Sobre los oficios eclesiásticos* (sin indicar dónde); así como de la importancia del IV Concilio de Toledo a la hora de la fijación de los distintos cantos litúrgicos. Por otro lado, comenta (pp. 26-27 y 53-54) la importancia que los padres de la Iglesia hispanovisigodos (incluido Isidoro) tuvieron en la estructuración y fijación de las distintas partes de la liturgia, destacando las famosas cualidades musicales de algunos de ellos. Además, en relación a Isidoro, Asensio comenta la atribución de una obra (p. 53), la *Benedictio lucernae*, recogida en el Antifonario de León (f. 172), sobre la que se hablará más adelante.

A la teoría musical de estos siglos, Juan Carlos Asensio tan solo dedica tres párrafos (pp. 52-54), donde se limita a describir (evidentemente, de manera muy breve) los títulos y la temática de los distintos capítulos musicales del Libro III de las *Etimologías*, incluyendo el capítulo dedicado a los diagramas musicales (no comentado por Fernández de la Cuesta ni por Gómez Muntané). De hecho, expone de manera muy breve algunas de las conclusiones que obtuvo Huglo al estudiar estos diagramas.

Por último, hay que indicar que (en pp. 52-54 y, especialmente, en p. 31) Asensio comenta la famosa polémica de la crítica sobre la existencia o no de notación musical en la Hispania visigoda en relación a la no menos famosa expresión isidoriana, ya referida más arriba varias veces. Asensio recuerda la falta de evidencias ciertas sobre la existencia de una notación musical en la Península antes del siglo IX a pesar de la consolidación de la liturgia hispana y argumenta este hecho con la famosa frase de Isidoro.

Si el pensamiento musical isidoriano es apenas tratado en las historias de la música española, el papel del pensamiento musical isidoriano en las historias de la música (medieval) occidental es absolutamente nulo, no siendo abordado por ninguna de las grandes monografías existentes.

Como ejemplo pueden consultarse las obras de G. Reese²⁸, quien dedica seis páginas (140-145) a analizar la música de los ritos hispánico y galicano, y, centrándose en el repertorio, dedica a la figura de Isidoro y sus aportes tan solo diez líneas; G. Cattin²⁹, con el que ocurre prácticamente lo mismo, pues dedica al canto hispánico y al galicano apenas seis páginas (45-50), y, centrándose en el repertorio, dedica a la figura de Isidoro y sus aportes (reducidos al IV Concilio de Toledo) cuatro líneas; R. Hoppin³⁰, que directamente lo ignora; e Higinio Anglés³¹, quien no estudia sus textos teóricos, centrándose también en el repertorio y, desde ese punto de vista, se limita tan solo a citar la importancia de Isidoro (p. 83), situándolo al mismo nivel que Leandro.

2.2.3. GRANDES HISTORIAS DE FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y TEORÍA MUSICAL

Con las grandes obras de Historia de la estética y de Historia la teoría musical de la Antigüedad y la Edad Media ocurre algo más o menos parecido a lo que ocurre con las historias de la música (medieval) occidental: la importancia de Isidoro es mínima.

Por otra parte, y a modo de apunte antes de comentar estas obras, hay que advertir que, en la inmensa mayoría de las mismas, Isidoro es considerado básicamente como el tercero de una tríada de autores formada junto a Boecio y Casiodoro que se dedicó a transmitir los conocimientos de la Antigüedad al Medievo.

En las obras de estética general la atención prestada a Isidoro es mayor que la prestada a Boecio y Casiodoro. A modo de ejemplo se pueden ver dos de los mejores (o, sencillamente, lo mejores) manuales de Historia de la estética antigua y medieval escritos por dos de los más grandes especialistas.

²⁸ Reese, G., *La música en la Edad Media*, Madrid, 1989, obra clásica en la materia.

²⁹ Cattin, G., *El medioevo. Primera parte*, Madrid, 1991. Volumen perteneciente a la Historia de la música de la Sociedad Italiana de Musicología.

³⁰ Hoppin, R., *La música medieval*. Madrid, 1991; traducción castellana del volumen perteneciente a la *Norton introduction to music history*.

³¹ Anglés, H., "Latin chant before St. Gregory", en Hughes, A., *The New Oxford History of Music. Vol. 2. Early Medieval Music up to 1300*, Londres / Nueva York / Toronto, 1976, pp. 58-91.

Edgar de Bryune³² dedica un capítulo titulado “La transmisión de la estética clásica” (pp. 400-427) a estudiar las figuras de Boecio, Casiodoro e Isidoro, prestando al autor hispalense una atención mucho mayor que a los autores itálicos (pp. 414-427, casi el doble de páginas que a Boecio o Casiodoro). Sin embargo, entre todas estas páginas De Bruyne trata la música isidoriana en tan solo dos párrafos (419-420) que, aunque escasos, resultan muy interesantes por el acierto de sus comentarios. Sin embargo, mucho más destacadas son las interesantes y precisas reflexiones que De Bruyne dedica a todo lo relacionado con el *ars poetica* de Isidoro, a mi modo de ver, de lo más completo que se ha realizado hasta la fecha en relación a la estética literaria del obispo hispalense (afirmación realizada teniendo en cuenta la gran antigüedad de esta obra).

Tatarkiewitz, en su famoso manual de estética³³, estudia en un capítulo (pp. 83-96) los aportes de Boecio, Casiodoro e Isidoro, describiendo también la labor enciclopédica de este último por encima de la de los autores itálicos. Dentro de este capítulo, el esteta polaco dedica a Isidoro tres páginas (88-90) y a sus textos otras tres (pp. 94-96), tratando al obispo hispalense con mayor detenimiento que a Casiodoro, pero no que a Boecio. No obstante, la atención que dedica Tatarkiewitz a la música de Isidoro también es prácticamente nula.

Por su parte, Enrico Fubini, autor del que, quizá, sea el más famoso manual de Historia de la estética musical³⁴, tan solo dedica a Isidoro un párrafo, una atención mucho menor de la que dedicada a Boecio (por otra parte, lógica), y también algo menor de la que dedicada a Casiodoro. En este párrafo (16 líneas), Fubini se limita a copiar algunas de las más famosas citas musicales isidorianas. Por tanto, y en relación a las obras de estética general, en esta obra (dedicada a la estética musical) se observa el papel más destacado que ocupa Boecio comparado con Casiodoro e Isidoro (ya observado también en las de estética general en relación a la música).

En las obras de teoría musical (al igual que en la de Fubini) la figura de Boecio, por méritos propios, ocupa un lugar prominente. No obstante, expondré dos importantes obras, una anglosajona y otra española, para ilustrar la posición de los estudios musicales isidorianos en cada una de ellas.

³² De Bruyne, E., *Historia de la estética II. La Antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, 1963.

³³ Tatarkiewitz, W., *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid, 1989.

³⁴ Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 2005.

C. M. Bower³⁵, dentro de la *Western music theory* (Cambridge, 2002), es autor del capítulo que analiza la evolución de la teoría musical del periodo histórico en el que se ha de encuadrar a Isidoro. Dicho capítulo tiene por título “The transmission of ancient music theory into the Middle Ages” y cuenta con una extensión de 31 páginas, de las que Bower tan solo dedica dos (pp. 147-149) a un apartado titulado *Musica and the early medieval encyclopedists*, en el que analiza los aportes de Casiodoro e Isidoro, despachando la teoría musical isidoriana en un párrafo de siete líneas.

Sin embargo, mayor atención merece el manual de historia de la teoría musical de F. J. León Tello³⁶ (autor español que, como se ha demostrado, conoce bien la obra de Isidoro), ya citado anteriormente en una nota al pie. Evidentemente, se trata de una obra generalista que, en este caso, analiza la evolución de la teoría musical de la Edad Media y el Renacimiento siguiendo un orden cronológico estructurado por autores y obras. Aun así, y a pesar del objetivo y la finalidad de la obra, la exposición sobre el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla se extiende por unas cuatro páginas (28-31). Este acercamiento parte únicamente de las referencias musicales más conocidas de las *Etimologías* y *Sobre los oficios eclesiásticos*, realizando una exposición superficial e incompleta, que, no obstante, cumple con los objetivos generales de la obra. Debido a las características de este estudio, se limita a describir brevemente algunas ideas, no aportando nada nuevo a lo ya dicho por Fontaine (*ISCC*) pocos años antes³⁷ ni a lo dicho por él mismo en su gran investigación anterior, ya señalada.

2.2.4. PRINCIPALES DICCIONARIOS MUSICALES

En los grandes diccionarios musicales el pensamiento musical isidoriano es tratado de un modo meramente introductorio. Tratamiento evidente teniendo en cuenta la naturaleza de estas obras, pero que tampoco sale bien parado si observamos la bibliografía de referencia citada y si lo comparamos con lo que se puede leer sobre otros autores como Boecio o, en menor medida, Casiodoro.

El tratamiento de Isidoro de Sevilla en el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*³⁸ ocupa tan solo 9 líneas. El autor sitúa a Isidoro geográfica y

³⁵ Bower, C. M., “The transmission of ancient music theory into the Middle Ages”, en Christensen, Th. (ed.), *Western music theory*, Cambridge / Nueva York, 2002, pp. 136-167.

³⁶ León Tello, F. J., *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, 1991.

³⁷ Recuérdese que la fecha de la primera publicación de este estudio fue el 1962, tres años después de la fecha de publicación de *ISCC*.

³⁸ s.f., v. “Isidorus Hispalensis”, Basso A. (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie* (vol. 3), Turín, UTET, 1986 p. 696.

cronológicamente y se limita a indicar que trató la música en los capítulos 15-23 del Libro III, el capítulo 9 del Libro VI y el capítulo 12 del Libro VII de las *Etimologías*, ampliando, por tanto, el radio de las reflexiones musicales isidorianas a algo más de las más famosas del Libro III. Del mismo modo también indica que trató los cantores en *Sobre los oficios eclesiásticos*.

Fernández de la Cuesta dedica a Isidoro menos de dos páginas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*³⁹, por lo que, evidentemente, apenas y puede limitarse a describir algunos aspectos superficialmente. Comenta el contexto histórico del obispo hispalense, cayendo, no obstante, en algunos tópicos poco contrastados (como describir a Isidoro “conocedor de la cultura y la lengua griegas”, aspecto que será tratado más adelante en el capítulo 5). Comenta su importante papel en la dignificación del culto y, dentro de las obras isidorianas, trata brevemente su *De ecclesiasticis officiis*, y los capítulos dedicados a la música de su Libro III de las *Etimologías*. Al final, indica donde encontrar la edición de la obra isidoriana y, en concreto, de las *Etimologías*, añadiendo una selección bibliográfica que no aporta nada nuevo a lo dicho por Fontaine o por él mismo en su *Historia de la música española I*, ya comentada.

Don Randel en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴⁰, dedica dos páginas (que realmente apenas suman una, pues el texto no ocupa ni la mitad de ambas páginas) a comentar la relación de Isidoro con la música. En primer lugar, lo sitúa cronológica y culturalmente y dedica la mayor parte de su artículo a comentar el Libro III de las *Etimologías* y, en el último momento, *Sobre los oficios eclesiásticos*. Al final, expone un listado de obras isidorianas, las grandes ediciones de las dos obras comentadas y un apartado bibliográfico con las mismas características que el citado en la obra anterior.

M. Bernhard en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁴¹, tan solo dedica dos columnas a hablar del obispo hispalense. Sitúa de manera breve al personaje histórica y geográficamente, describe sus principales obras y, dentro de ellas, comenta también brevemente algunos aspectos de *Sobre los oficios eclesiásticos* y el libro III de las

³⁹ Fernández de la Cuesta, I., “Isidoro de Sevilla”, en Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., López Calo, J. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), vol. 6, 2000, pp. 499-500.

⁴⁰ Randel, D. M., “Isidore of Seville”, en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 12, pp. 596-597.

⁴¹ Bernhard, M., “Isidor von Sevilla”, en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 2003, *Personenteil* 9, col. 700-701.

Etimologías. La bibliografía es más extensa que la de los artículos de Fernández de la Cuesta y Don Randel, pero igualmente señala a las claras el alarmante estado de la cuestión.

Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí en los capítulos 1 y 2, se pueden realizar dos afirmaciones taxativas.

La primera y más importante es que el estado de la cuestión de los aspectos del pensamiento musical isidoriano tratados en esta tesis se encuentra en una fase que todavía, a día de hoy, podemos considerar como inicial, ya que apenas y ha evolucionado desde la publicación de *ISCC*, encontrándose, además, en un estado de semiabandono.

A esto hay que añadir que en relación a algunos de los temas tratados en esta tesis ni siquiera existe ese estado de la cuestión, pues, tal y como se ha comprobado (tanto en el capítulo anterior –especialmente en la justificación– como en este capítulo), son temas que no han sido ni siquiera sacados a la luz en ninguno de los estudios anteriores, siendo tratados por vez primera en esta tesis doctoral.

La segunda afirmación, consecuencia de la primera, hace referencia a la divulgación científica y viene marcada por el papel apenas testimonial de Isidoro y su pensamiento musical en los grandes manuales de Historia de la música occidental, de la teoría musical, de la estética y de la estética musical (incluso en estudios especializados en periodos que afectan directamente a la época de Isidoro, como son la Edad Antigua o la Edad Media). Este papel viene condicionado por el desconocimiento del pensamiento musical isidoriano observable en la bibliografía especializada. Evidentemente, con esta afirmación no pretendo atribuir aquí un papel a Isidoro mayor del que le corresponde de acuerdo a sus propios méritos. Sin embargo, sí que pretendo decir (y digo) que para poder situar, delimitar y divulgar correctamente el papel de Isidoro en relación a la historia de la música occidental, previamente se tienen que conocer y delimitar esos méritos, y eso es algo que, hasta el momento, no se ha conseguido, tal y como demuestra claramente la bibliografía existente.

Por tanto, considero que los aportes de este trabajo han de convertirse en algo absolutamente necesario para poder analizar y comprender, desde otra perspectiva y con la profundidad y el rigor que merece, una parte fundamental del pensamiento musical de

una figura tan importante para una época y, por extensión, para la cultura occidental como Isidoro de Sevilla.

3. ISIDORO DE SEVILLA. LA PERSONA Y SU TIEMPO

La finalidad fundamental de este capítulo es contextualizar con la mayor precisión posible la vida de Isidoro dentro de su época. Considero esta finalidad algo absolutamente necesario y un irrenunciable paso previo al análisis del contexto cultural hispanovisigodo y de la poliédrica personalidad cultural del obispo hispalense, aspectos, a su vez, también necesarios para comprender el pensamiento musical isidoriano con la profundidad y el rigor adecuados, pensamiento que se analizará en capítulos posteriores y que, a la postre, es el objetivo más importante de esta tesis doctoral.

De acuerdo con esta finalidad se han establecido dos claros objetivos principales. En primer lugar, exponer las fuentes primarias conservadas que aportan información sobre la vida de Isidoro de Sevilla. En segundo lugar, contextualizar las circunstancias familiares de Isidoro e intentar fijar con el mínimo margen de error posible las fechas y los lugares de nacimiento y muerte. El primer objetivo, tal y como se podrá comprobar, ha sido ampliamente tratado en la bibliografía existente. Por ello, me limito a recoger estas fuentes, exponerlas, comentarlas brevemente, indicar las ediciones críticas más fiables y aportar algunos pequeños matices sobre alguna de ellas, especialmente sobre la obra de Leandro de Sevilla⁴². El segundo de estos objetivos también ha sido igualmente

⁴² Leandro de Sevilla (ca. 530/540-ca. 600), obispo de la importante sede episcopal metropolitana hispalense, fue una de las personalidades religiosas y políticas más importantes de la Hispania visigoda, siendo el principal artífice del capital III Concilio de Toledo y de lo que allí se trató y ocurrió. Hombre culto de formación monástica, tuvo una estrecha relación de amistad con Gregorio Magno y, tras la muerte de sus padres, se convirtió en el tutor de su hermano pequeño Isidoro, influencia que, sin duda, se tuvo que notar en este último. Desde el punto de vista que nos ocupa, hay que destacar su obra *De la instrucción de las vírgenes y el desprecio del mundo*, de la que se hablará más adelante. Por otra parte, la tradición atribuye a Leandro el discurso que realizó en el III Concilio de Toledo y se ha conservado en sus actas.

Para observar los cánones hispánicos véase Vives, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid, 1963 (en adelante *CVHR*). Para una mayor información y ver con mayor profundidad tanto los cánones de los concilios hispánicos como los del resto de concilios recogidos en la *Colección canónica hispana* (que también incluye las decretales papales), véase *Colección canónica hispana*, en 6 vols., editada en su totalidad por Gonzalo Martínez Díez y los últimos cuatro volúmenes también por Félix Rodríguez. Estos volúmenes se han ido editando por el CSIC (los tres primeros también por la sección del Instituto Enrique Flórez) a lo largo de casi 50 años, desde el año 1966, cuando se editó el primero, al 2002, año en que se editó el volumen sexto (en adelante la edición de la *Colección Canónica Hispana* se indicará con las siglas *CHH*, indicando aparte el volumen utilizado si es preciso). Por tanto, el discurso atribuido a Leandro del III Concilio de Toledo se puede ver en *CCH*, vol. 5, pp. 148-159, o en *CVHR*, pp. 139-143. Volviendo a Leandro de Sevilla, se puede encontrar información actualizada sobre su vida y su obra literaria en Andrés Sanz, M. A., “Leandro de Sevilla”, en Andrés Sanz, M. A., Codoñer Merino, C. (coord.), Iranzo Abellán, S., Martín, J.C. y Paniagua, D., *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010 (en adelante *HVM*), pp. 63-68, con selección bibliográfica actualizada. También pueden verse Domínguez del Val, U., *Leandro de Sevilla y la lucha contra el arrianismo*, Madrid, 1981; y Domínguez del Val, U., *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo II. Siglos IV y V*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998 (en adelante *HALL II*), pp.431-478. Nótese que el contenido tratado no concuerda con el título de esta última obra, ya que Leandro de Sevilla no vivió en el siglo V. De hecho a partir del Capítulo V hasta el final, Domínguez del Val trata el siglo VI.

abordado en la bibliografía existente, por lo que me limito a recoger las principales opiniones al respecto y, partiendo de esa misma bibliografía, a ofrecer mis propias conclusiones y puntos de vista en algunos de los aspectos tratados.

3.1. FUENTES PRIMARIAS PARA EL ESTUDIO DE LA VIDA Y LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA

Las fuentes primarias que recogen aspectos biográficos de Isidoro son muy escasas. Al contrario que otras grandes personalidades, Isidoro no tuvo ningún biógrafo en su época o en la inmediatamente posterior que dejara por escrito los avatares de su vida; por tanto, se ha de recurrir a otras fuentes de información⁴³.

Si tenemos en cuenta el orden de importancia de estas fuentes contemporáneas a Isidoro, desde luego que, sin lugar a dudas, la principal es la *Renotatio* de Braulio de Zaragoza⁴⁴. Se trata de un breve texto en el que se aporta importante información sobre la formación de Isidoro, su carácter y su personalidad, así como sobre su capacidad intelectual y de trabajo. Además, tal y como veremos más adelante, desde un primer momento ofreció un catálogo muy completo y fidedigno de las obras isidorianas que ha

⁴³ Ya se indicó en el estado de la cuestión que, actualmente, los estudios más extensos y completos sobre la vida y la obra Isidoro y su contexto histórico-cultural son los imprescindibles *INTR.*, *ISGO* y *HALL III*. Además, a los anteriores se pueden añadir otros importantes estudios como los de L. A. García Moreno “La Andalucía de Isidoro”, *Historia Antigua: actas del II Congreso de Historia de Andalucía, Córdoba, 1991*, Córdoba, 1994, pp. 555-579; la serie de estudios editada por Jacques Fontaine, *Tradition et actualité chez Isidore de Séville. Variorum Reprints*, Londres, 1988; o el de Díaz y Díaz, “Isidoro el hombre” en González J. (ed.), *San Isidoro, doctor Hispaniae*, Sevilla, 2002, pp. 69-79. Interesantes resultan siempre, principalmente porque reflejan la visión de otra época y permiten apreciar los logros de los estudios isidorianos conseguidos en estas últimas décadas, antiguos estudios como los de J. Pérez de Urbel *San Isidoro de Sevilla. Su vida, su obra y su tiempo*. Barcelona, 1945; J. Madoz *San Isidoro de Sevilla: Semblanza de su personalidad literaria*, León, 1960; y E. Brehaut *An encyclopedist of the dark ages. Isidore of Seville*, Nueva York, 1972.

⁴⁴ Braulio de Zaragoza (ca. 585/595-651) fue una de las personalidades más importantes de la Hispania visigoda, especialmente desde el punto de vista cultural y religioso, siendo considerado como la lumbrera más importante de la generación de Isidoro después del propio Isidoro y una de las más altas de toda la Hispania visigoda. Fue obispo de Zaragoza durante los últimos veinte años de su vida, sucediendo a su hermano, al igual que le ocurrió a Isidoro algunas décadas antes. Mantuvo una especial relación de amistad con el obispo hispalense atestiguada a través de varias cartas y mostró una gran admiración por la obra de Isidoro. Debido a la particular importancia de Braulio en el tema que nos ocupa y a las referencias concretas que de él y sus obras se realizarán en diferentes momentos de la tesis, en la bibliografía final cito algunas de las grandes ediciones de las obras braulianas realizadas hasta el momento. No obstante, entre todas ellas, para la *Renotatio* (aun habiendo una edición posterior del mismo autor) he utilizado la de José Carlos Martín (*La “Renotatio librorum domini Isidori” de Braulio de Zaragoza. Introducción, Edición crítica y traducción*. Logroño, 2002; el texto íntegro en pp. 259-264), y para el *Epistolario*, la de Riesco Terrero (*Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*. Sevilla, 1975). Las cartas entre Isidoro y Braulio son las ocho primeras (pp. 62-77). El resto de obras atribuidas a Braulio de Zaragoza son menos importantes para los intereses de esta tesis. Para más información precisa y actualizada sobre la vida y la obra de Braulio, véase Domínguez del Val, U., *Historia de la Antigua Literatura Latina Hispano-cristiana. Tomo IV. Siglos VI y VII*, Madrid, 1998, (en adelante *HALL IV*) pp.7-96; y Martín, J. C., *Op. cit.*, pp. 15-106.

servido como base para reconstruir la obra de san Isidoro. También, y relacionado con Braulio de Zaragoza, no se debe olvidar la correspondencia que ambos obispos mantuvieron, que constituye por sí misma otra fuente más que aporta información sobre la vida y la obra del obispo hispalense.

En segundo lugar, destaca también el capítulo que Ildefonso de Toledo dedica a Isidoro de Sevilla en su *De viris illustribus*⁴⁵, mucho más escueto y frío que la calidez del retrato brauliano, hecho que parte de la crítica ha explicado por la probable “rivalidad” eclesiástica entre Toledo, sede de la que fue arzobispo Ildefonso, y Sevilla.

En tercer lugar, hay que situar el tratado que Leandro dedica a su hermana Florentina: *De la instrucción de las vírgenes y el desprecio del mundo*⁴⁶. En el último capítulo de esta obra (el capítulo XXXI) se puede encontrar interesante información sobre las circunstancias del nacimiento del obispo hispalense, la familia de Isidoro y las circunstancias que provocaron su traslado de Cartagena a Sevilla. Es importante datar esta obra, aunque sea de manera aproximada, debido a que considero que aporta información importante sobre la fecha del nacimiento de Isidoro. Teniendo en cuenta los hechos históricos y la bibliografía existente, considero que esta obra tuvo que ser escrita en los primeros años del episcopado de Leandro, concretamente entre el 578-579 y el 582⁴⁷.

⁴⁵ Ildefonso de Toledo (607-667) es otra de las principales figuras literarias e intelectuales hispanovisigodas. Fue autor de varias obras entre las que sobresalen las dedicadas a la virginidad de María y al bautismo, poco relacionadas con la temática que nos ocupa. Sin embargo, su obra *De viris illustribus* resulta mucho más interesante para nuestros intereses por dos motivos. En primer lugar, por la noticia sobre Isidoro que comentamos. En segundo lugar, por el contenido y el género literario de la propia obra, que, como veremos, continúa la obra del mismo nombre que escribió Isidoro basándose, igualmente, en una tradición literaria anterior. La edición utilizada de esta obra ildefonsina es la de C. Codoñer: *El “De viris illustribus”, de Ildefonso de Toledo. Estudio y edición crítica*. Salamanca, 1972. La noticia de Isidoro se encuentra en el capítulo 8, pp. 128-129. Es la edición que utilicé a lo largo del trabajo, aunque actualmente el texto ha sido nuevamente editado junto con toda la obra que hoy día se puede atribuir de manera cierta a Ildefonso de Toledo por Yarza Urquilloa y Carmen Codoñer, *Ildefonsi Toletani episcopi De virginitate sanctae Mariae, De cognitione baptismi, De itinere deserti, De viris Illustribus*; Turnhout, CCSL 114A, 2007. Para más información precisa y actualizada sobre el resto de obras atribuidas a Ildefonso, además de la introducción de esta última edición, véanse HALL IV, pp. 157-287, García Moreno, L. A., “San Ildefonso y sus relaciones con el poder político”, en *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo. 23 enero-30 junio 2007. Toledo, Museo de Santa Cruz*. Toledo, Don Quijote de la Mancha, 2005, 2007, pp. 239-252; Rivera Recio, J. F., *San Ildefonso de Toledo. Biografía, época y posteridad*, Madrid-Toledo, 1985.

⁴⁶ Velázquez, J., *De la instrucción de las vírgenes y desprecio del mundo. Leandro de Sevilla*. Traducción, estudio y notas, Madrid, 1979. (Para el capítulo XXXI, véanse pp. 170-174 y 213-215). Se trata del más completo estudio, edición crítica y traducción de esta obra realizado hasta la fecha. Existe otro anterior elaborado por el padre Ángel Custodio Vega (*El “De Institutione Virginum” de san Leandro de Sevilla*, El Escorial, 1948).

⁴⁷ Modifico así el ámbito cronológico que señala Jaime Velázquez de los años 577 al 580. (p. 22). No obstante, hay que señalar que se trata de un período en el que es muy difícil reconstruir los hechos debido a la falta de datos precisos. De hecho, incluso las fuentes primarias (Juan de Biclario, Gregorio de Tours o

En cuarto lugar, señalo la *Epístola de Redempto*⁴⁸, una narración sobre los últimos días de la vida de san Isidoro y su muerte, que, además, aporta información sobre su

Gregorio Magno) no ofrecen la misma visión de los hechos (respecto a este asunto véase el discurso de Vázquez de Parga, *San Hermenegildo ante las fuentes históricas*, Madrid, 1973).

Volviendo al asunto de la datación, se puede observar cómo Velázquez advierte en la dedicatoria inicial del prefacio que Leandro ya contaba con la dignidad de obispo: “*Sub Christo Deo Leander ipsius misericordia episcopus in Christo filliae ac sorori Florentinae salutem*” (p. 97). Por tanto, considerando que Leandro fue nombrado obispo a finales del 577 o durante el 578, esa es la fecha que debe ser considerada como término *post quem*.

Por otra parte, Velázquez fija como término *ante quem* el año 580, basándose en argumentos históricos y psicológicos con los que solo estoy de acuerdo en parte. Considera que en esa fecha (el 580) Leandro marchó a Bizancio a pedir ayuda al emperador Tiberio II para la causa cristiana que encabezaba el “virrey” o el príncipe (según se mire) Hermenegildo, y que, por tanto, esos años, del 577 al 580, fueron años de gran estabilidad emocional y espiritual para Leandro, estabilidad que se ve reflejada en la rectitud de los consejos que da a su hermana en dicha obra. A su juicio, de la existencia de ese viaje da fe una afirmación de Gregorio en la carta dedicatoria que introduce los *Libros morales* (véase en *Sancti Gregorii Magni, Moralia in Job, Libri I-X*, Turnholt, CCSL 143, 1979, pp. 1-7), donde afirma que conoció a Leandro y comenta los motivos que le llevaron viajar hasta allí. Velázquez elimina fechas posteriores, al entender que el obispo quedó en muy mal lugar ante la negativa del emperador, por lo que ya careció de la estabilidad y la tranquilidad necesaria para llevar a cabo tal empresa.

Considero que la fecha y la duración exactas de ese viaje Bizancio no se pueden asegurar con certeza incluso a día de hoy y constituyen parte de una polémica que viene de mucho tiempo atrás. Así, por ejemplo, por señalar a algunos autores, Pérez de Urbel (en *Los monjes españoles en la Edad Media*, 1933, pp. 196 y 207) consideraba que Leandro hizo dos viajes a Bizancio, uno por el destierro en 580 y otro, *motu proprio*, en 595; el padre A. C. Vega (*Op. cit.*, pp. 19, 20, 26 y 27) habla de tres viajes, el primero a pedir ayuda, el segundo desterrado y el tercero, ya más tarde, por otros motivos. Autores fundamentales (y en estudios más actuales) como Fontaine –*ISGO*, p. 77– sitúan ese viaje años más tarde, haciendo que Leandro permanezca en Bizancio hasta la muerte de Leovigildo, por lo que es muy probable que Leandro permaneciese en Sevilla algunos años más después del 580 hasta emprender ese viaje. Por tanto, debido a que ni el texto ni lo poco que sabemos sobre la vida de Leandro en esa época ofrecen garantías para fijar la fecha de composición, yo me inclino por basar ese dato en los acontecimientos externos que, sin duda, debieron condicionar y no poco la vida de los hispalenses y del propio Leandro, fijando como fecha máxima el año 582, momento en el que los grandes historiadores del periodo sitúan el comienzo de la ofensiva militar de Leovigildo contra su hijo, ofensiva que duraría hasta el 584 (al respecto, véanse obras clásicas como Thompson, E.A. *Los godos en España*, Madrid, 1985, pp. 87-89, García Moreno, L., *Historia de España Visigoda*, Madrid, 2008, pp. 125-131, Orlandis, J., *Historia del Reino Visigodo español*, Madrid, 2003, p. 75 o Sayas Abengochea, J.J., y Abad Varela, M., *Historia Antigua de la Península Ibérica II*, Madrid, 2013, p. 315). Por tanto, es poco probable que a partir de esa fecha, estuviese o no Leandro en la ciudad de Sevilla, el obispo sevillano tuviese la tranquilidad espiritual, moral y física necesaria para escribir estos consejos y reglas a su hermana.

Por otra parte, descarto fechas posteriores a la muerte de Leovigildo (tal y como hacen autores como Domínguez del Val en *Leandro de Sevilla y la lucha contra el arrianismo*, Madrid, 1981, pp. 123-236) debido a dos motivos. El primero es que por aquel entonces, a partir del 586, Leandro estaría inmerso, entre otras muchas cosas, en la conversión de Recaredo y en la preparación del III Concilio de Toledo. El segundo motivo, y más importante, se halla en el lenguaje utilizado por Leandro en el propio texto, dotado de un carácter afectivo y lleno de ternura cuando hace referencia a su hermano Isidoro, que da a entender que es todavía un niño o, en su defecto, un adolescente. A partir del 586 Isidoro tendría edad suficiente para no ser considerado como tal. De hecho, tal y como se verá más adelante, tendría edad suficiente incluso para ser nombrado subdiácono si hacemos caso a los cánones conciliares, por lo que ese lenguaje tan tierno resultaría a todas luces fuera de lugar. Por tanto, teniendo en cuenta este último dato, resulta más lógico situar la fecha del nacimiento de Isidoro más cerca del 570 que del 552 (o del 560), franja en la que habitualmente se siguen moviendo los investigadores. Sobre este tema hablaré más adelante.

⁴⁸ Existe una edición moderna de la misma realizada por J. C. Martín: *Scripta de vita Isidori Hispalensis episcopi: Braulionis Caesaraugustani episcopi Renotatio librorum domini Isidori; Redempti clerici Hispalensis Obitus beatissimi Isidori Hispalensis episcopi; Vita sancti Isidori ab autore anonymo saeculis XI-XII exarata*. Turnhout, CCSL 113B, 2006. La obrita de Redempto en las páginas 379-388. La *Vita sancti Isidori ab autore anonymo saeculis XI-XII exarata* no la considero como fuente histórica de

enfermedad y su entierro. También existe más información en la *Vita Fructuosi*, en cuyo prólogo⁴⁹ se establece un paralelismo entre las personalidades y las obras de Isidoro de Sevilla y Fructuoso de Braga⁵⁰.

En sexto lugar señalamos el poema compuesto como epitafio o para su cenotafio⁵¹, que, escrito en verso, da alguna información sobre la obra literaria de Leandro e Isidoro. Este texto pareció estar destinado a un lugar en el que o bien estuvieron enterrados los hermanos Leandro, Florentina e Isidoro, o bien se encontraba algún tipo de cenotafio de cada uno de ellos, ya que el poema indica dónde se sitúa cada monumento dentro de la estancia. No se ha transmitido la inscripción epigráfica, sino que se ha transmitido en manuscritos.

Por último, y no por ello menos importantes, hay que destacar otras dos fuentes de información fundamentales:

- En primer lugar, la información que aportan los cánones de los concilios. A través de ellos se puede observar que Isidoro asistió al sínodo de Gundemaro, celebrado en Toledo en el 610, y que presidió el II Concilio de Sevilla en el 619 y el IV Concilio de Toledo en el 633. Estos cánones aportan valiosa información relativa a otros muchos campos. Por otro lado, también resultan muy interesantes los cánones del VIII Concilio de Toledo, que, aunque celebrado en el 653, pocos años después de su muerte, enaltecen

primera importancia para este estudio, ya que está marcada profundamente por el ambiente de santificación de Isidoro propio de la época en la que fue escrita, así como por la literatura hagiográfica. Por otra parte, hay que destacar que la obrita de Redempto también se encuentra recogida en la edición de Migne, basada en la edición de Arévalo, *PL* 81, 30-32.

⁴⁹ *La vida de San Fructuoso de Braga*, estudio y edición crítica por Manuel C. Díaz y Díaz. Braga: s.n., (1974). El prólogo en las páginas 80-81. Se trata de una vida anónima probablemente escrita en la región de Braga en torno al 675. Gracias a ella se conocen bastantes de datos sobre la vida y la obra de Fructuoso de Braga.

⁵⁰ Fructuoso de Braga, nacido en los primeros años del siglo VII y muerto en torno al 665, también es una de las personalidades más altas de la cultura y el clero visigodos, destacando especialmente por su labor monástica (tanto a nivel fundacional como a nivel organizativo), llegando a ser nombrado al final de su vida obispo de Braga. Para nuestro interés resultan muy importantes sus escritos de carácter monástico. Escribió una *Regla monástica* y varios manuscritos también le atribuyen la *Regula communis* o *Regla de los Abades* (con el *Pacto* incluido). Ambas serán comentadas en el capítulo siguiente, donde se indicará las ediciones críticas de las mismas. Además, también resultan importantes sus cartas, especialmente las que intercambió con Braulio de Zaragoza y que están recogidas en dicho epistolario. También le son atribuidas otra carta y diversas composiciones poéticas menores. Para ver las ediciones de estas obras menores, así como para obtener información actualizada y precisa sobre las obras consideradas dudosas o espurias hoy día, véanse Andrés Sanz, M. A., “Fructuoso de Braga”, en *HVM*, pp. 121-128 y Domínguez del Val, U., *HALL IV*, pp. 289-343, esta última fuente con abundante información de carácter biográfico y pastoral.

⁵¹ Editado por Vives, J., en *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, 1942, pp. 80-81, n° 272.

la figura de Isidoro, sus virtudes y su capacidad intelectual, situándolas al mismo nivel y en el mismo lugar que Agustín⁵² y Gregorio Magno⁵³.

⁵² Debido a su importancia y a la particular influencia que el obispo de Hipona tiene sobre Isidoro, tanto a nivel general como en el ámbito de la música en particular, las referencias a Agustín serán constantes a lo largo de esta tesis.

Agustín de Hipona (354-430) es uno de los grandes pensadores occidentales de todos los tiempos. Capaz de sintetizar el pensamiento griego y la tradición clásica con el pensamiento y la religión cristiana, es considerado uno de los padres de la cultura occidental. Su influencia es igualmente determinante en el pensamiento musical occidental y en el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla en particular, influencia que se observa, además, en otras facetas del pensamiento del obispo hispalense y a lo largo de toda su obra.

Debido a los propios textos de Agustín (véanse al respecto *Retract.1.6* y *Ep.101*), se sabe que trató de escribir una serie de obras sobre las disciplinas liberales, de las cuáles tan solo nos han llegado, aparte de su obra dedicada a la Música, un único libro sobre la Gramática, que hay que contextualizar dentro de una obra mayor que nunca llegó a terminar, y otros dos escuetos *principia* sobre la Retórica y la Dialéctica. No obstante, existen dudas a la hora de atribuir totalmente su autoría a Agustín, especialmente con los dos últimos. El texto dedicado a la Gramática, por su parte, es un texto que no tiene la transcendencia del dedicado a la Música, ya que se limita a tratar las partes de la oración de manera muy breve. Para más información sobre las obras del gran padre de la Iglesia, véase la clásica obra de H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture Antique* (París, 1983), partiendo del índice de las mismas en pp. 607-608. Para ver el estado de la cuestión sobre estos tres textos, véase *San Agustín, Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque y Antonio López. Madrid, BCG 359, 2008, pp. 7-28.

El tratado *De musica* de Agustín tiene una particular importancia. Está formado por seis libros escritos en forma de diálogo cuya temática se puede agrupar en dos bloques. Un primer bloque que estudia la métrica y el ritmo de la música, constituido por los cinco primeros libros; y un segundo bloque que tiene un carácter más filosófico, ético y religioso en relación con el hecho musical, constituido por el Libro VI. Además, el primer bloque lo podríamos dividir en otras dos partes: el Libro I por un lado, que tiene un contenido más especulativo y pitagórico, y los cuatro libros siguientes por otro, que son prácticamente un tratado de métrica y ritmo. Este tratado supone un hito, al igual que la gran mayoría de su obra, en lo que se refiere a la conciliación de las antiguas teorías musicales pitagóricas y platónicas con el pensamiento musical cristiano, que, basado en el de los siglos precedentes, alcanza la madurez con él. Dentro de este ámbito, considero que es un tratado especialmente relevante debido a que sus particularidades compositivas (todo hace indicar que el Libro VI fue revisado posteriormente después de su conversión) permiten analizar cómo las claras influencias clásicas de su pensamiento musical, principalmente pitagóricas y platónicas, adquiridas gracias a su formación y erudición clásicas, son transformadas por el obispo de Hipona en ideas puramente cristianas a través del neoplatonismo que descubre en esos años, de su nueva fe y su profunda espiritualidad y de los grandes conocimientos teológicos que caracterizan toda su obra. Para más información al respecto (y dentro de la bibliografía existente), puede verse Otaola, P., *El 'De musica' de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*, Valladolid, 2005. En relación a los aspectos filosófico-matemáticos, también puede verse Correa Pavón, G. L., *Numerus-proportio en el De Musica de san Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórico-platónica* (tesis doctoral), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009. Existe una recentísima (y necesaria) edición crítica del texto latino en Jacobsson, M., *Agustinus. De musica*. Berlín, CSEL 102, 2017. Para la traducción española, véase la obra anteriormente comentada de Luque, J., y López, A., *Op. cit.*

Existe otra obra agustiniana muy importante para el tratamiento de las disciplinas liberales, *De ordine*. Se trata de un diálogo escrito entre el 388 y el 391, dividido en dos partes. En la segunda de ellas, concretamente en 2.12-15, se describen las artes liberales como instrumentos fundamentales que posee la razón para pasar de lo corpóreo a lo incorpóreo, de lo material a lo inmaterial y de lo sensible a lo racional, aspecto fundamental en la concepción (neoplatónica) de la música agustiniana, así como del resto de artes liberales. Para la edición de *De ordine*, véase Green, W. M., Daur, K. D. (eds.), *Contra academicos. De beata vita. De ordine. De magistro. De libero arbitrio*, Turnhout, CCL 29, 1970.

Por último, hay que indicar que a lo largo de su extensa obra, el obispo de Hipona realiza más referencias a la música, muchas de ellas muy importantes, aunque el estudio y análisis de la música no constituye la materia central de ningún otro texto. Muchas de estas referencias se irán exponiendo a lo largo de la tesis cuando sea necesario.

⁵³ Gregorio Magno (nacido en torno al 540 y papa entre el 590 y el 604, año de su muerte) es considerado uno de los más influyentes reformadores de la liturgia cristiana y su música de todos los tiempos. Fue el gran impulsor, recopilador y creador de lo que posteriormente sería conocido como canto gregoriano.

· En segundo lugar, hay que destacar los propios textos isidorianos. Por razones obvias son la pieza fundamental de esta tesis doctoral, ya que a través de ellos conocemos todo el grueso de su caleidoscópica personalidad, así como gran información sobre su vida (esto último sobre todo gracias a su correspondencia y a las dedicatorias de algunas de sus obras). Evidentemente, el conocimiento del pensamiento musical isidoriano ha de partir necesariamente de los propios textos del obispo hispalense. Por ese motivo, en un capítulo aparte se comenta toda su obra indicando aquellos lugares de la misma en los que aporta cualquier tipo de información de carácter musical.

Además, sin lugar a dudas, se debe resaltar el resto de fuentes de la época, principalmente procedentes de otros padres de la Iglesia hispánica, y otros tantos valiosos materiales conservados, ya sean epigráficos, musicales, arqueológicos o artísticos. A muchos de ellos haré referencia en su debido momento.

3.2. CONTEXTO FAMILIAR. FECHAS Y LUGARES DE NACIMIENTO Y MUERTE

Isidoro de Sevilla perteneció a una familia hispano-romana oriunda de Cartagena, que, por motivos que todavía resultan bastante oscuros, se vio obligada a trasladarse a Sevilla⁵⁴. Quedó huérfano en una edad muy temprana, probablemente primero de padre

Además, el peso que ejercieron su persona y su obra en las grandes luminarias de la Hispania visigoda fue notorio, influyendo notablemente en la literatura peninsular de los siglos VI (la última década) y VII, especialmente a partir de su amistad con Leandro de Sevilla y la introducción de alguno de sus escritos por parte de este, aspecto comentado más adelante. Por tanto, la influencia de Gregorio también se percibe en el pensamiento de Isidoro. Principalmente en todo lo relacionado con la moral, la doctrina cristiana y la pastoral (valga de ejemplo su influencia en las *Sentencias* isidorianas). Pues bien, a pesar de todo lo dicho, la influencia que ejerce Gregorio sobre los aspectos que aquí se analizan del pensamiento musical isidoriano es prácticamente nula (nótese que no hacemos referencia alguna a las reflexiones de Isidoro sobre la música litúrgica de su época). No he podido encontrar ni un solo fragmento musical de Isidoro analizado en esta tesis que este inspirado en Gregorio. Debido a ello, las alusiones a este personaje realizadas a lo largo de la tesis tienen únicamente la finalidad de ilustrar o comentar algunos aspectos concretos, contextuales o secundarios.

⁵⁴ La fuente más importante para conocer las oscuras circunstancias que llevaron al traslado de su familia de Cartagena a Sevilla y lo que pudo acontecer con el nacimiento de Isidoro de Sevilla la tenemos en el último capítulo (el XXXI) del tratado anteriormente citado de Leandro dedicado a su hermana Florentina (Velázquez, J., *Op. cit.*, pp. 170-174 y 213-215). En dicho texto se puede observar cómo la familia se vio obligada a trasladarse por fuerza mayor y, según el aire dramático del discurso de Leandro, muy probablemente de manera trágica. Jacques Fontaine (*ISGO*, p. 64), arroja algo de luz sobre los motivos que llevaron al traslado de esta familia a Sevilla basándose en esta misma fuente. El gran erudito y especialista francés considera que la familia debió trasladarse de Cartagena a Sevilla a partir del desembarco de los soldados bizantinos en el 552 en el sudeste español y a las hostilidades que de ahí en adelante se produjeron entre bizantinos y visigodos en los años siguientes. Además, Fontaine señala la posibilidad de que la familia pudiera haber resultado sospechosa a alguno de los dos bandos y de que,

y después de madre, por lo que sus padres lo dejaron al cuidado de sus tres hermanos mayores, en especial del mayor, Leandro, quien se encargó de Isidoro como si se tratase de su propio hijo⁵⁵ y de quien sabemos que primero fue monje⁵⁶ y, posteriormente, probablemente en el 578 o a finales del 577, fue ordenado obispo metropolitano de Sevilla⁵⁷. La familia, por tanto, aparte de por sus padres, quedó constituida por Leandro, Florentina, abadesa de un convento de monjas y a quien Isidoro posteriormente dedicará

incluso, se hubiesen confiscado sus propiedades. A lo dicho por Fontaine, me permito añadir que este hecho pudo retrasarse y ocurrir a partir la llegada de las tropas a la propia ciudad de Cartagena, suceso que tuvo lugar, como poco, tres años más tarde, en el 555. Esta teoría, la de un gran desembarco de tropas bizantinas en Cartagena, ya fue planteada por E.A. Thompson en su gran monografía sobre el período, *Los godos en España* (pp. 372-373), y es defendida igualmente por otros grandes historiadores del periodo como García Moreno (*Historia de España Visigoda...* pp. 102-103) y José Orlandis (*Op. cit.*, p. 62), basándose en que, en un primer momento, los bizantinos llegaron a las costas del sudeste hispano en el 552 con muy pocos efectivos debido a que estaban concentrando sus tropas en la lucha que mantenían con los ostrogodos en la península itálica, por lo que se limitaron a intervenir lo justo ante la ayuda pedida por Atanagildo, pero, sin embargo, ocupando una pequeña franja costera en el sudeste español y esperando el momento adecuado para poder realizar sus verdaderos planes: ocupar Hispania, tal y como estaban haciendo con Italia. La contienda italiana con los ostrogodos terminó en el 555 con la victoria bizantina. Es a partir de ese momento cuando la política imperialista bizantina centra sus intereses en Hispania, desembarcando más contingentes de tropas en el estratégico puerto de Cartagena, hecho que, por otra parte, según palabras del propio García Moreno, debió “abrir los ojos” a los dirigentes visigodos y les obligó a dejar de desgastar sus fuerzas combatiendo entre ellos, circunstancia que finalmente condujo a la consabida traición a Agila por sus partidarios y su posterior asesinato, así como a la victoria final del bando de Atanagildo. Por tanto, creo que lo más conveniente es retrasar el posible traslado de la familia de Isidoro a esa fecha.

⁵⁵ Tal y como se puede observar en el citado capítulo del tratado *De la instrucción de las vírgenes...* (p. 174): “*Postremo, carissimam te germanam quae so, ut mei orando memineris; nec iunioris fratris Isidori obliviscaris, quem quia sub Dei tuitione et tribus germanis superstitionibus parentes reliquerunt communes, laeti et de eius nihil formidantes infantia ad Dominum conmeant. Quem cum ego ut vere filium habeam, nec temporale aliquid eius caritati praeponam atque in eius pronus dilectionem recumbam, tanto eum carius dirige, tantoque Iesum exora pro illum, quanto nosti eum a parentibus tenerius fuisse dilectum*”. (p. 215: “*Por último, queridísima hermana, te ruego que me tengas presente en tus oraciones y no te olvides de nuestro hermano menor Isidoro, que nos fue encomendado por nuestros padres a los tres hermanos restantes, tras ponerlo bajo la protección divina, cuando, gozosos y libres de toda preocupación por su niñez, pasaron a la compañía del señor. Y, puesto que como a un verdadero hijo lo quiero, y no antepongo a su cariño ningún bien temporal, y descanso reclinado en su afecto, te exhorto a que le ames tan entrañablemente y ruegues a Jesús por él con tanta insistencia como ternura te consta que en el amor hacia su persona derrocharon nuestros padres*”).

Todos los textos que se citan, son de las ediciones críticas de referencia indicadas en las notas al pie o en la bibliografía. Cuando haya varias, se precisará con anterioridad la fuente utilizada en cada caso. Cuando no se da este hecho, y por facilitar la fluidez de la lectura, me limito a copiar los textos.

⁵⁶ Esta afirmación la podemos observar gracias al propio Isidoro de Sevilla en la noticia dedicada a su hermano Leandro en su *De viris illustribus* (28.2-3). Véase Codoñer, C., *De viri illustribus de Isidoro de Sevilla. Estudio y edición crítica*, Salamanca, 1964, pp. 149-150: “*professione monachus et ex monacho Hispalensis ecclesiae provinciae Baeticae constitutus episcopus*”.

⁵⁷ Véase, García Moreno, L. A. *Prosopografía del reino visigodo de Toledo*, Salamanca, 1974. La noticia de Leander se encuentra en pp. 91-93, nº 178 (además, también aparecen las noticias de Isidoro, pp. 93-94, nº 179, y de Fulgencio, pag. 99, nº 192). Se debe hacer notar que siempre se ha de contemplar una fecha inferior al 579. Todos los especialistas corroboran, obviamente, el valor de estas fuentes y los datos que ofrecen. Así, J. Velázquez (*Op. cit.*, p. 14) propone el mismo intervalo temporal que acabamos de exponer en el cuerpo del texto o Díaz y Díaz (*“Isidoro el hombre”...* p. 73) abre el abanico a los años 576-578.

una obra (al igual que Leandro); Fulgencio, obispo de Écija y a quien Isidoro también dedicará otra obra; e Isidoro, el más joven con diferencia de los cuatro.

No se puede asegurar el lugar y la fecha exactos en los que nació Isidoro de Sevilla.

La fecha de su nacimiento se calcula partiendo de la fecha en la que fue ordenado obispo y de la legislación vigente. Isidoro sucedió en la diócesis de Sevilla a su hermano Leandro, muerto en el 601 bajo el reinado de Recaredo y a poca distancia de la muerte del rey⁵⁸, mientras que si seguimos la norma canónica vigente se observa que la edad mínima para ser obispo, o incluso presbítero, es treinta años⁵⁹. De ahí que se sitúe como fecha máxima de su nacimiento el año 570. Lo que varía es el término *post quem*, que oscila según la crítica, tal y como hemos visto, entre una fecha siempre superior al 552 (fecha que, como ya he demostrado, considero excesivamente baja) o una fecha aproximada y superior al 560⁶⁰, fecha que a mi juicio tiene mucho más sentido. No obstante, siguiendo a Díaz y Díaz en el razonamiento al que hago referencia en la última nota al pie, considero, por el mismo motivo, que Isidoro tuvo que nacer en una franja situada entre los años 560-567, aunque muy probablemente en torno al año 565. De hecho, si fijamos su nacimiento en el 560 y partimos de la base de que se han conservado las noticias de los ordenamientos episcopales de los tres hermanos con la indicación de las fechas en que ocurrieron (además de otras tantas de la Bética y otras provincias hispanas), estamos considerando que Isidoro accedió a la silla episcopal cuando contaba con 40 años aproximadamente, cosa que se me antoja bastante difícil teniendo en cuenta el poder y la influencia de su familia (principalmente dentro de la Iglesia) y la buena preparación y capacidad de Isidoro. Siguiendo en esa línea resulta igualmente sospechoso que de haber alcanzado otra silla episcopal anterior no se haya conservado noticia alguna y, dentro del mismo razonamiento, que no se tengan noticias relevantes de la vida de Isidoro (relacionadas principalmente con su ascenso en la

⁵⁸ Véase nuevamente la noticia dedicada a Leandro de Sevilla en el *De viris illustribus* de Isidoro, Noticia XXVIII, 25-28, pp. 149-150: "*Floruit sub Recharedo, viro religioso ac principe glorioso, cuius etiam temporibus mirabili obitu mortales vitae terminum clausit*".

⁵⁹ El Canon XVII del Concilio de Aquisgrán, trata sobre la edad necesaria para ser obispo o presbítero, "*Qua aetate episcopi vel presbyteres consecrantur*", y la fija en treinta años, justificando la razón de la medida y avisando a los metropolitanos de la obligación de cumplirla: "*Presbyterum vero vel episcopum ante XXX annos, id est antequam ad viri perfecti aetatem perveniat, nullus metropolitanorum ordinare praesumat no per aetatem, quod aliquotiens evenit, aliquo errore culpantur*", (CCH, Vol. 4, pp. 127-128). En los Concilios hispánicos no encontramos la referencia de treinta años como edad mínima para ser ordenado obispo, pero sí que la encontramos en diferentes ocasiones para ser ordenado presbítero, evidente paso previo, por lo que en ningún caso Isidoro debió de tener menos de treinta años cuando fue nombrado obispo.

⁶⁰ Tal y como afirma Díaz y Díaz ("*Isidoro el hombre*"... p. 72), quien no lo extiende a una fecha menor al 560, partiendo de la base de que Isidoro no sería nombrado obispo con treinta años, sino que tuvo que esperar algunos años más, aunque, debido a su enorme capacidad, no muchos.

carrera eclesiástica, así como con la creación de obras literarias) en la década anterior a su ordenamiento como obispo, por lo que todo parece indicar que no hubo de pasar mucho tiempo entre su ordenamiento como presbítero (cosa que debió ocurrir a la edad mínima de treinta años) y su ordenamiento como obispo.

De igual manera, conviene recordar aquí los argumentos dados al final de la nota 47, en relación al lenguaje lleno de ternura y cariño utilizado por Leandro para referirse a un Isidoro que, de no ser este un niño o un adolescente, pierden su significado o, directamente, resultan fuera de lugar⁶¹. Argumentos que, aunque secundarios, no hacen sino sustentar más lo que vengo exponiendo.

Es por todo ello por lo que, quizá, sería conveniente retrasar la fecha de su nacimiento con mucha probabilidad a una fecha cercana al 565 o, incluso, a los dos o tres años inmediatamente posteriores, no superando nunca el 570.

Respecto al lugar de su nacimiento, la mayoría de los grandes estudiosos isidorianos se inclina por situarlo en la ciudad de Sevilla, pero en base a argumentos diferentes⁶².

Por otra parte, tras convertirse en una personalidad muy importante en el mundo religioso, cultural y político de su tiempo, su muerte tuvo una mayor repercusión. Aconteció el 4 de abril del 636. Esto se puede comprobar en dos documentos importantes y ya analizados: La *Epístola de Redempto* y el poema compuesto como epitafio o para su cenotafio.

⁶¹ Afirmación realizada a sabiendas de que los recursos retóricos de carácter afectivo eran muy utilizados en la correspondencia epistolar de la época.

⁶² Díaz y Díaz (*Isidoro, el hombre...* p. 73) considera como pruebas las siguientes. En primer lugar, que Isidoro, en la noticia que nos ofrece de su hermano Leandro en su *De viris illustribus*, afirma que éste nació en Cartagena como si quisiese contrastarlo con su condición de sevillano: "*Leander, genitus patre Severiano, Carthaginensis provinciae*" (p. 149). En segundo lugar, que Braulio, en su famosa *Renotatio*, describe a Isidoro únicamente como obispo de la iglesia que había presidido, "*Isidorus, vir egregius, Hispalensis ecclesiae episcopus*" (p. 259), dando a entender que fuese natural de Sevilla. Por su parte, Jacques Fontaine (*ISGO*) basa sus argumentos en el capítulo anteriormente citado de *De la instrucción de las vírgenes...* (Madrid, 1979, pp. 170-174 y 213-215). En dicho capítulo Leandro comenta que tuvieron que emigrar de Cartagena cuando Florentina era tan pequeña que era imposible de que se pudiera acordar de ello. Y a continuación afirma que fueron sus padres los que dejaron la custodia de Isidoro a los tres hermanos restantes, tal y como hemos recogido más arriba: "*...quem quia sub Dei tuitione et tribus germanis superstitionibus parentes reliquerunt communes...*" (p. 174). Por tanto, Fontaine deduce de esta última afirmación que fueron tres los hermanos que sobrevivieron al desastre o a las circunstancias que obligaron a que la familia abandonara Cartagena y se fuera (o huyera) a Sevilla, naciendo Isidoro, el cuarto hermano, en dicha ciudad.

4. LA EDUCACIÓN EN LA HISPANIA VISIGODA. LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS EXISTENTES Y EL CURRÍCULUM IMPARTIDO. LA EDUCACIÓN DE ISIDORO DE SEVILLA⁶³

Este capítulo realiza dos aportaciones fundamentales. La primera aportación consiste en delimitar y establecer el currículum institucionalizado impartido en las instituciones educativas de carácter religioso de la Hispania visigoda partiendo de la legislación vigente, en este caso partiendo de una revisión completa de la totalidad los cánones conciliares y las reglas monásticas. Además, para ello es igualmente necesario apoyarse en todas las fuentes primarias conservadas que tengan algo que decir al respecto, así como en la bibliografía existente, lo que me ha llevado a desechar algunos tópicos sin fundamento científico alguno que se pueden encontrar de manera generalizada en la misma. El segundo objetivo consiste en describir con la mayor precisión posible la educación que recibió Isidoro de Sevilla partiendo de la delimitación del currículum de las instituciones educativas religiosas de la Hispania visigoda fijadas en este capítulo, de los aspectos biográficos de Isidoro fijados en el capítulo anterior y de la bibliografía existente; ya que dicho proceso formativo resulta capital, pues marca toda la vida, el pensamiento y la obra de Isidoro.

4.1. LA EDUCACIÓN EN LA HISPANIA VISIGODA

Aun teniendo en cuenta la oscuridad cultural del periodo y las limitaciones obvias de la época, es fundamental señalar que la cultura y la educación de la Hispania visigoda a partir de la segunda mitad del siglo VI y a lo largo de todo el siglo VII gozaron de un cierto esplendor si las comparamos con las de la mayoría de las regiones europeas de esa misma época. De hecho, Hispania fue el lugar del mundo bárbaro donde se dio por primera vez una cierta institucionalización de la cultura y de su enseñanza por parte del clero, legislándose para ello la creación de una importante red de escuelas⁶⁴.

Teniendo en cuenta esto, el siglo VI se puede definir como aquel en el que la secular supremacía cultural de la península itálica se fue deslizando hacia la península ibérica. En efecto, durante el siglo VI, especialmente durante su primera mitad, Italia continuó siendo el principal foco cultural, del que llegaron no pocas influencias a la península

⁶³ Gran parte de las reflexiones y conclusiones que se exponen en los apartados 4.1-5 de este capítulo son fruto de mi artículo “Las instituciones educativas de carácter religioso en el reino hispanovisigodo de los siglos VI y VII a través de los cánones conciliares y las reglas monásticas”, publicado en *Espacio, tiempo y forma*, 31. *Serie III. Historia Medieval*, 2018, pp. 197-220.

⁶⁴ Riché, P., *Éducation et Culture dans l'Occident Barbare VIe-VIIIe siècles*, Paris, 1962, p. 168.

ibérica. Pero tras la gradual desaparición de figuras importantes como Boecio⁶⁵, Casiodoro⁶⁶ y el papa Gregorio Magno (este ya también en el siglo VII), el peso cultural

⁶⁵ Boecio (ca. 480-524) es una de las últimas grandes personalidades de la cultura clásica en Occidente y el más genuino representante (junto a Casiodoro e Isidoro de Sevilla) del eslabón que une la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media como transmisor de los conocimientos de una época a otra, por lo que será citado con cierta frecuencia a lo largo de la tesis, aunque, tras analizar todas las fuentes de los fragmentos musicales isidorianos expuestos en este estudio, estoy convencido de que Isidoro no conoció el tratado de música boeciano, o, si lo hizo, tan solo tuvo acceso a algunos fragmentos. Con el tratado de aritmética no se puede ser tan tajante.

De formación clásica, sus conocimientos de griego le permitieron estudiar a los grandes autores helénicos y verter al latín muchos de los conocimientos que iba adquiriendo en esa lengua. Escribió una gran obra con pretensiones enciclopédicas que intentaba preservar los saberes de la Antigüedad. Sin embargo, no pudo terminar proyecto tan magno. Su obra más importante es *La consolación de la filosofía* (*De consolazione philosophiae*), obra capital para comprender la filosofía del Medievo. Relacionados con el *trivium* dejó textos como la famosa traducción y comentario de la *Isagoge* de Porfirio, así como de otros escritos sobre diversos textos de Aristóteles o el comentario a los *Topica* de Cicerón. Relacionado con el *quadrivium* (término acuñado por él mismo y expuesto en *De arithmetica* 1.1) probablemente escribió obras monográficas para cada una de las cuatro disciplinas matemáticas. No obstante, tan solo se han conservado *De institutione arithmetica*, adaptación latina del famoso tratado de Aritmética de Nicómaco de Gerasa, y *De institutione musica* (traducido al castellano como *Sobre el fundamento de la música* en la traducción castellana de referencia), que comentamos aparte. Un estudio completo de Boecio se puede ver en la clásica obra de Obertello, L., *Severino Boezio*, 2 vols., Génova, 1974.

Sobre el fundamento de la música es una obra escrita en cinco libros. Esta obra se puede dividir en dos grandes bloques. El primer bloque, de clara inspiración pitagórica, esta compuesto por los cuatro primeros libros. El segundo, de inspiración ptolemaica, esta compuesto por el quinto. Los cuatro primeros libros se basan en el tratado mayor de Nicómaco de Gerasa, hoy perdido. Boecio transmite las ideas básicas de Nicómaco, a veces traducidas, otras veces resumidas, otras veces ampliadas con otros comentarios, otras veces sesgadas y otras veces ampliadas con comentarios propios. También transmite ideas originales solo comprensibles desde la perspectiva sintetizadora de la obra. El Libro V resume el primer libro de la *Harmónica* de Ptolomeo. Se trata de una versión bastante escueta en la que en muchas ocasiones no comenta aspectos ya tratados antes y en otras resume los del propio Ptolomeo. No obstante, en otras añade sus propios comentarios. Además, en este mismo libro también introduce otras opiniones diferentes a las del alejandrino: las de Aristóxeno y las de Arquitas principalmente (y casi siempre en ese orden de aparición), a las que contrapone las del genial astrónomo en la mayoría de las ocasiones. El Libro termina de manera abrupta en el capítulo dieciocho de un total de treinta que marca el índice. Esto puede deberse a que el autor no terminase la obra o a que se haya perdido el contenido que sigue y no se haya podido transmitir. Además, teniendo en cuenta las pretensiones que establece en el prólogo del tratado, este abrupto final y las ambiciosas pretensiones del corpus boeciano, es muy probable que *De musica* también contase con un Libro VI y un Libro VII, hoy perdidos, que sin duda traducirían, adaptarían o comentarían los libros II y III de la *Harmónica* de Ptolomeo. De no haber sido así, sin lugar a dudas que en la cabeza de Boecio originalmente estuvo este plan. Teniendo en cuenta esto, la obra habría estado compuesta por siete libros. Los cuatro primeros se centrarían en la transmisión del pensamiento pitagórico y los tres últimos en la transmisión del ptolemaico.

⁶⁶ Casiodoro nació en torno al 490 y fue miembro de una importante familia romana. Tradicionalmente su vida se divide en dos grandes periodos. El primero abarca su exitosa carrera política en la corte ostrogoda (llegó a ser Prefecto del Pretorio). El segundo comienza a partir de la fundación del monasterio de Vivarium (en torno al 554), ya retirado de la vida pública. Este monasterio tiene una importancia capital para la cultura medieval europea, pues Casiodoro creó un modelo que sería imitado posteriormente. Dotó al monasterio con uno de los mayores *scriptoria* de la época y organizó el trabajo de los copistas, el cuidado y la custodia de los códices, así como la formación intelectual y religiosa de los monjes (teniendo también en cuenta otras reglas monásticas anteriores). Para más información sobre Casiodoro, véase la ya clásica obra de J. J. O'Donnell, *Cassiodorus*, Berkeley, 1979. Para la edición crítica de las *Instituciones*, véase Mynors, R. A. B., *Cassiodori Senatoris Institutiones*, Oxford, Clarendon Press, 1937. No existe una traducción castellana completa. Sin embargo, sí que están traducidas cada una de las dos partes de la obra de manera independiente, aunque con calidad dispar, ya que la parte dedicada a las artes liberales no tiene buena calidad y muestra una excesiva dependencia con la traducción de *Etym.* BAC. En momentos puntuales he comentado y corregido distintos errores de traducción e interpretación. Véanse *Iniciación a las Sagradas Escrituras*, Introducción, traducción y notas por Pío B. Santiago Amar, Madrid, Ciudad

y educativo fue recayendo paulatinamente en la península ibérica, que gracias a la relativa estabilidad política, militar y económica que proporcionó el reino visigodo de Toledo, asumió ese liderazgo como foco cultural y educativo de Europa Occidental desde esa segunda mitad del siglo VI y a lo largo de todo el siglo VII. De hecho, nuevamente considero esclarecedoras las ideas de Pierre Riché⁶⁷, quien no duda en considerar a este período hispánico como un hito único en la Europa de la época. Para el ilustre historiador francés, muchos monasterios y centros episcopales de Hispania estuvieron bien dotados de bibliotecas y *scriptoria* y, además, adoptaron un mismo género de cultura y formación, hecho que por la cantidad y el grado de institucionalización no se puede rastrear en Francia, en Inglaterra o, ni siquiera, en Italia.

Este hecho fundamental fue debido a que las mentes más importantes de la época, es decir, las élites eclesiásticas apoyadas por los círculos políticos dominantes, apostaron por el desarrollo de unas instituciones educativas, en su inmensa mayoría de carácter religioso, controladas fundamentalmente por el clero y caracterizadas por una clara finalidad funcional, orientada al dominio de un determinado ámbito profesional por parte del educando, que dependía de la futura función que ese educando fuese a realizar

Nueva, 1998, e *Institutiones saecularium litterarum. Las siete artes liberales*, traducción por Mari Cruz Ramos Torres, Valdemorillo, 2009. Casiodoro es el autor que guarda una relación más estrecha con Isidoro en todo lo relacionado con el conjunto de las artes liberales.

Hay que destacar que Louis Holtz en un interesante artículo (“Quelques aspects de la tradition et de la diffusion des *Institutiones*”, en Leanza S., *Flavio Magno Aurelio Cassiodoro, Atti della settimana di studi, Cosenza-Squillace, 19-24 settembre 1983*, Catanazaro, 1986, pp. 281-301) intenta demostrar que Isidoro no utilizó la edición canónica del Libro II de las *Institutiones* editada por Mynors, sino una versión diferente que denomina Ω' (y que hace derivar de un supuesto borrador del propio Casiodoro, denominado ω). Para ello establece diferentes relaciones entre la edición canónica de Mynors, otras dos importantes recensiones, Φ y Δ , identificadas y descritas por P. Courcelle en “Histoire d'un brouillon cassiodorien”, *Revue des Etudes anciennes* 44, 1942, pp. 65-86 (la última de ellas tiene un interesante testimonio en un manuscrito editado por H. Usener con el título *Anecdoton Holderi* –Bonn, 1877– y un posible nuevo fragmento descubierto por F. Dolbeau, indetificado y descrito en “Un nouveau témoin fragmentaire de l'Anecdoton Holderi”, *Revue d'Histoire des textes*, XII-XIII, 1982-1983, pp. 397-402), que aportarían lecturas comunes con esa supuesta versión Ω' ; dos fragmentos de dos manuscritos tardíos (siglo IX), el primero procedente de Chartres (perdido en 1944) y el segundo procedente de Erfurt de apenas tres páginas (cien líneas), y las propias *Etimologías* isidorianas. Sin entrar a debatir otros aspectos relacionados con las premisas, la metodología y el análisis del artículo, es preciso indicar que las conclusiones obtenidas por Holtz, aunque muy interesantes, lamentablemente son difícilmente demostrables desde un punto de vista práctico y, desde luego, imposibles de cuantificar a día de hoy dado que no se ha conservado esa supuesta recensión. Por tanto, para los objetivos y la finalidad de esta tesis doctoral, las conclusiones de este sugerente artículo son prácticamente irrelevantes y se reducen a considerar la posibilidad de que Isidoro utilizó otra versión diferente de la canónica editada por Mynors, versión no conservada y que, quizá, pudo ser la que Holtz denominó como Ω' , que probablemente debió guardar algunas lecturas comunes con las recensiones Φ y Δ , recensiones que no presentan ninguna variación destacable en relación a los contenidos que se analizan en esta tesis si los comparamos con la edición canónica de Mynors.

⁶⁷ Riché, P., *Op. cit.* p. 345.

dentro de la Iglesia o del monasterio. Estas élites tenían claro que un clero bien formado realizaría su labor pastoral de una manera mucho más eficiente. Para ello crearon medidas legislativas, organizativas y promotoras que se localizan fundamentalmente en algunos cánones conciliares y en algunos capítulos de las reglas monásticas hispánicas.

4.2. LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS DE CARÁCTER RELIGIOSO DE LA HISPANIA VISIGODA

Actualmente se puede demostrar de una manera bastante sólida (no de manera precisa) que en la época visigoda existieron cinco tipos de instituciones escolares: las episcopales, las monacales, las parroquiales, las palatinas y las municipales. Cada una de estas escuelas cumplió con su función social y formativa y todas estuvieron marcadas por un fuerte carácter preceptoril, heredero de la anterior tradición grecorromana y cristiana⁶⁸. Este apartado está centrado en las instituciones de carácter religioso (episcopales, monacales y parroquiales) desarrolladas en el reino visigodo⁶⁹. Tal y como veremos, estas tres instituciones tienen muchas características comunes. A pesar de ello, se pueden delimitar en líneas generales.

Las escuelas monásticas son aquellas que se encontraban en los monasterios y que tenían la función de educar e instruir a los futuros monjes. Las escuelas episcopales o catedralicias estuvieron situadas en un lugar anexo o cercano a una catedral, fueron patrocinadas por un obispado y tuvieron la función de formar a los futuros clérigos para la adquisición de cualquier orden (menor y mayor) de la jerarquía eclesiástica. Las escuelas parroquiales se podrían definir como una variedad de las escuelas episcopales. A día de hoy y con los datos en la mano, considero que el principal matiz diferenciador entre estas escuelas y las episcopales es que las escuelas parroquiales estuvieron situadas junto a una parroquia (o quizás en la misma iglesia) y fueron patrocinadas por parroquias, en lugar de estar anexas a una catedral y ser patrocinadas por un obispado.

⁶⁸ En este punto resulta muy interesante indicar la distinción existente (y no hablo de matización, sino de distinción) entre Díaz y Díaz (*INTR.* p. 75), quien observa esta característica típica de esta escuela, y otros autores que la exageran, llegando a hablar incluso de una especie de cadena instructivo-sapiencial, de corriente cultural, como la formada por “*Leandro-Isidoro-Braulio-Eugenio-Tajón-Ildefonso-Julián...*”. Para esta última postura véase González Hernández, A., “Cultura y educación en la España visigoda”, *Anales de Pedagogía* 1, Murcia, 1983, p. 149. Una postura intermedia (aunque más cercana a esta última) se encuentra en la que, a día de hoy, todavía se puede considerar una de las grandes obras sobre el tema: *La cura pastoral en la España romano-visigótica* (Roma, 1955), de Justo Fernández Alonso. Para este asunto que véase pp. 104-108.

⁶⁹ Por tanto, dejamos fuera de nuestro análisis a las posibles instituciones que pudo haber en la Hispania bizantina o en el reino suevo. Cuando se haga referencia a estos territorios se ha de entender que nos referimos a ellos a partir de su anexión al reino visigodo.

Al estar mantenidas por las parroquias a las que pertenecían, es más que probable que se diera una falta de recursos en relación a las episcopales y a muchas escuelas monacales, lo que se traduciría en la mayoría de los casos en unas pretensiones educativas mucho más humildes en lo que al nivel curricular impartido se refiere, así como en otros condicionantes igualmente destacables de tipo educativo que se comentarán más adelante. Además, estas escuelas se debieron hallar con mucha probabilidad en lugares en los que no debió haber ninguna escuela catedralicia (y, tal vez, monástica) cerca que pudiese realizar la función educadora de manera más eficiente debido a sus mayores recursos. Por tanto, se debieron distribuir más por las zonas rurales, tal y como veremos, aunque no estamos en situación de afirmar que no existieran en los ámbitos urbanos. De hecho, es probable que también existieran en las grandes ciudades hispanovisigodas.

Considero que un análisis de las instituciones educativas de carácter religioso de la época hispanovisigoda (independientemente del tipo de escuela que sea) ha de partir del análisis de los cánones conciliares, puesto que estos son el reflejo máximo de esa intención de las clases dominantes por institucionalizar la educación, y de las reglas monásticas, que, redactadas en su mayor parte por algunas de las más altas personalidades de la época, representan lo mismo dentro de la exclusividad del ámbito monástico. Una vez realizado esto es cuando se debe acudir al resto de fuentes literarias.

4.2.1. LAS ESCUELAS EPISCOPALES. SU CARÁCTER Y EL CURRÍCULUM IMPARTIDO. LA LEGISLACIÓN EDUCATIVA CONCILIAR

Los cánones de los concilios son la principal referencia que existe a la hora de comprobar el grado de institucionalización que se pretendió otorgar a la educación y a la escuela del reino visigodo. Estos cánones hacen referencia de manera explícita principalmente a las escuelas episcopales, aunque también, como se puede ver, tuvieron que servir de guía en muchos aspectos a las escuelas parroquiales, sobre todo a aquellas que pudieron gozar de los recursos necesarios para llevarlos a la práctica. Además, dos de estos cánones también hacen referencia a las escuelas parroquiales, uno de manera indirecta y otro de manera directa. Hay que destacar igualmente que muchos de estos cánones fueron redactados por hombres que tuvieron una formación monástica, muestra de la interrelación entre monacato y episcopado. Si se analizan todos los cánones de todos los concilios hispánicos que se han conservado hasta la fecha encontramos nueve referencias de carácter educativo pertenecientes a siete concilios distintos.

En el canon I del II Concilio de Toledo (año 527), en el reinado de Amalarico, se puede leer lo siguiente referido a los niños que, desde pequeños, son consagrados a la Iglesia: *“De his quos voluntas parentum a primis infantiae annis clericatus officio manciparit hoc statuimus observandum: ut mox de tonsi vel ministerio electorum contraditi fuerint in domo ecclesiae sub episcopali praesentia a praeposito sibi debeant erudiri...”*⁷⁰. Además, el texto dice que cuando cumplan dieciocho se les preguntará si quieren o no casarse y aquellos que quieran seguir dedicándose a Dios *“ac primum subdiaconatus ministerium habita probatione professionis suae a vicesimo anno suscipiant; quod si inculpabiliter ac inoffense vicesimum et quintum annum aetatis suae peregerint, ad diaconatus officium, si scienter implere posse ab episcopo conprobantur, promoveri...”*⁷¹. Por tanto, ya desde este concilio queda reflejado (e institucionalizado) a grandes rasgos el proceso formativo que han de tener los miembros del clero para alcanzar las diferentes órdenes eclesiásticas, desde que ingresan en la escuela siendo niños hasta la edad necesaria para ser ordenados subdiáconos (a los 21) y diáconos (a los 25)⁷². Este canon es la primera referencia conciliar en la que se puede rastrear la existencia de las escuelas episcopales, ya que en él se habla expresamente de que los niños se han de educar por un prepósito encargado bajo la supervisión del obispo⁷³. Además, también se da a entender que los alumnos, internos siempre, convivirían en un clima de carácter monacal, caracterizado por la fraternidad y la espiritualidad. Este carácter de inspiración

⁷⁰ CVHR, p. 42. *“Respecto de aquellos que fueron consagrados a la vida clerical desde los primeros años de su infancia por voluntad de sus padres, decretamos que se observe lo siguiente: que una vez tonsurados y entregados para el ministerio de los elegidos, deben ser instruidos por el prepósito que les ha sido señalado, en las cosas de la Iglesia bajo la inspección del obispo...”*.

⁷¹ Idem, p. 43. *“primeramente recibirán, cumplidos los veintiún años, el subdiaconado, una vez que hayan probado la sinceridad de su profesión. Y si llegaren a los veinticinco años sin culpa ni tacha, serán ascendidos al oficio de diaconado si el obispo comprobare que pueden cumplirlo prudentemente”*.

⁷² Véase González, S., “La formación del clero en la España Visigoda”, *Miscellanea Comillas I*, 1943 pp. 380-381. Este autor, siguiendo este mismo canon, considera que entre los dieciocho años, cuando se les preguntaba a los jóvenes estudiantes si querían o no continuar su vida clerical, y el momento de la ordenación como subdiáconos (a los 21), era cuando recibían las distintas órdenes menores que describe Isidoro de Sevilla en *Etym.* 7.12.3-32 y, de manera más pormenorizada, en *Eccl. Off.* 2.5-15 (para las ediciones de ambas obras consúltase la bibliografía). De la más baja a la más alta estas órdenes son ostiario, salmista, lector, exorcista y acólito, hasta llegar al subdiaconado, que sería la última. Por otra parte, en este artículo, S. González señala la fecha de veinte años para ser ordenado subdiácono, cuando el canon, como se ve en el texto citado, indica los veintiuno.

⁷³ Por tanto, no tiene sentido la afirmación de Capitán Díaz (en *Historia de la Educación I. Edades Antigua y Media*, Granada, 1980, p. 240) en la que afirma que las escuelas episcopales datan del siglo VIII y, por otro lado, siguiendo a otros autores, las hace partir del canon I del concilio de Vaison (año 529). A lo largo de este capítulo se demuestra que ambas afirmaciones son falsas, ya que, como se puede observar, las referencias a las escuelas episcopales existen en el canon I del II Concilio de Toledo del año 527 y, por tanto, dos años anterior al canon I del Concilio de Vaison (529). Pero es que, además, este canon I del Concilio de Vaison, tal y como se podrá ver más adelante, no hace referencia a las escuelas episcopales, ya que hace referencia a las escuelas parroquiales.

monástica es una de las características de las escuelas religiosas monacales, episcopales y parroquiales. Es muy probable que venga marcado por la pujanza del monacato hispanovisigodo, por la estrecha relación entre la orden monacal y las sedes episcopales y por la formación monacal que tuvieron muchos de los grandes obispos visigodos⁷⁴. Además, junto a las grandes ciudades y escuelas episcopales visigodas, se crearon y se desarrollaron los más importantes monasterios de la época a excepción del monasterio servitano, relativamente cercano a la sede episcopal valenciana (que también se debe considerar como una sede episcopal importante). Las escuelas episcopales visigodas tuvieron su máxima expresión en las escuelas de Sevilla, Zaragoza y Toledo, aunque también están documentadas otras como las de Braga, Mérida o Palencia. Junto a estas sedes encontramos los grandes monasterios hispanovisigodos: el monasterio de Dumio, fundado por Martín de Braga⁷⁵, al lado de la ciudad de Braga; los monasterios de Santa Eulalia y de Cauliana, en Mérida; el monasterio honoriacense, en Sevilla; el monasterio anexo a la iglesia de Santa Engracia, en Zaragoza; y el monasterio agaliense, en Toledo.

En el canon VII del transcendental III Concilio de Toledo (año 589) se lee lo siguiente: “... *in omni sacerdotali convivio lectio scripturam divinarum misceatur per hoc enim et animae aedificantur ad bonum et fabulae non necessariae prohibentur*”⁷⁶.

⁷⁴ Esta última afirmación ha de ser matizada. Existen opiniones, a mi juicio, más fáciles y más simplistas, que se limitan a recordar la consabida afirmación de que de algunas de las escuelas de los grandes monasterios visigodos salieron varios de los más importantes obispos de la época como Leandro de Sevilla o Ildefonso de Toledo, cosa que es cierta. Opiniones de este tipo son defendidas por González, S. *op. cit.*, y Martín Hernández, F.: “Escuelas de formación del clero en la España visigoda”, *Patrología Toledano-Visigoda*, Madrid, 1970, pp. 65-98 (véase pp. 80-81). Sin embargo, estos obispos recibieron en estas escuelas una formación, aunque completa, a todas luces insuficiente para justificar sus logros pastorales y literarios posteriores. Ni los cánones de los concilios ni las principales reglas monásticas describen que esta formación sea lo suficientemente elevada para justificar en base a ella la obra de estos hombres. Sobre este aspecto se volverá más adelante.

⁷⁵ Martín de Braga es un personaje fundamental en la cultura de la península ibérica de los siglos VI y VII. Nacido probablemente en Panonia en torno al 550, fue conocedor de la lengua griega (este aspecto será comentado con más detenimiento en el capítulo siguiente), y tuvo un papel fundamental en la conversión al cristianismo del reino suevo, que era arriano. Fue abad del monasterio de Dumio y finalmente llegó a ser nombrado obispo de la importante sede bracarense. Es uno de los autores hispanos en cuyos textos se pueden encontrar más influencias clásicas, cultura que pudo conocer mejor debido a su origen y al conocimiento del griego. También tuvo un importante papel en la redacción de distintos cánones conciliares.

La mejor edición de sus obras hasta la fecha es la de C.W. Barlow, *Martini episcopi Bracarenensis opera omnia*, New Haven, Yale University Press / London, Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1950. Contiene todas las obras del obispo bracarense, además de introducción y notas. No obstante, presenta un estudio mucho más completo sobre su vida y sus obras la introducción de la traducción española realizada por Ursicino Domínguez del Val basada en la edición crítica anterior: *Martín de Braga. Obras completas*; Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990. Más información en HALL II, pp. 375-430 y en el capítulo de Andrés Sanz, M. A. en *HVM*, pp. 71-81.

⁷⁶ *CVHR*, p. 127. “... *se lean las divinas escrituras en todo convite episcopal, pues así las almas serán edificadas para el bien, y se evitarán las conversaciones ociosas*”.

Por tanto, se puede observar la importancia de una formación intelectual y espiritual constante, ya que se considera edificante leer la sagrada escritura incluso durante un convite presbiteral y episcopal.

En el canon XI del Concilio de Narbona (año 589) se puede leer:

A modo nulli liceat episcoporum ordinare diaconum aut presbyterum litteras ignorantem; set si qui ordinati fuerint, cogantur discere. Qui vero diaconus aut presbyter fuerit litteris ineruditus et desidiose legere vel implere officium distulerit et in ecclesiaparatatus ad omnia non fuerit, ab stipendio reiciendum et inclinandum quoadusque curvatus impleat et defendat quod esse cognoscitur aut quid erit in ecclesia Dei: si non fuerit ad legendum exercitatus et si perseveraverit desidiose et non vult proficere, mittatur in monasterio, quia non potest nisi legendo aedificare populum⁷⁷.

Este canon considera inadmisibile que el clero no sepa leer e impone duras medidas a aquellos miembros que no sean capaces de hacerlo. Prohíbe a los obispos ordenar diáconos o presbíteros que no sepan leer y obliga a aprender a los que ya han sido ordenados y no saben hacerlo. Además, impone sanciones a aquel diácono o presbítero que sea poco versado en letras y que retrase su aprendizaje, retirándole la paga e incluso enviándolo a un monasterio, ya que no es posible edificar al pueblo sino es mediante la lectura sagrada. Por tanto, aquí podemos observar claramente el carácter funcional de este tipo de educación: se obliga a aprender al clero, pero con la finalidad de poder edificar al pueblo.

En el fundamental IV Concilio de Toledo (año 633), presidido por Isidoro de Sevilla y celebrado durante el reinado de Sisenando, existen tres referencias educativas, recogidas en los cánones XXIV, XXV y XXVI.

⁷⁷ *Idem*, p. 148. “En adelante no estará permitido a ningún obispo ordenar a ningún diácono o presbítero que no sepa leer, y a aquellos que han sido ya ordenados, oblígueseles a aprender, y aquel diácono o presbítero poco versado en letras que retrasare desidiosamente el leer o el cumplir su oficio, y no estuviere preparado para todo en la iglesia, se le retirará la paga y se le forzará hasta que, humillado, cumpla y honre lo que se sabe es, o va a ser, en la Iglesia de Dios; y si no estuviere ejercitado en el leer y perseverase desidiosamente y no quisiere aprovechar, sea enviado a un monasterio, porque no es posible edificar al pueblo si no es por medio de la lectura sagrada”.

El canon XXIV hace referencia al modo en el que han de convivir los adolescentes que son educados en las distintas escuelas episcopales. El texto dice:

*... ob hoc constituendum oportuit, ut si qui in clero puberes aut adolescentes existunt, omnes in uno conclavi atrii conmorentur, ut lubricae aetatis annos non in luxuria sed in disciplinis ecclesiasticis agant deputari probatissimo seniori, quem et magistrum doctrinae et testem vitae habeant*⁷⁸.

Indica, por tanto, que estos adolescentes han de estar protegidos bajo la tutela de algún maestro anciano experimentado y sabio. Además, más adelante, el texto también hace referencia a la protección de los huérfanos, pues han de ser educados bajo la tutela del obispo, quien ha de velar por la protección del niño y de sus bienes. Es importante nuevamente señalar el clima monacal que se respira en estos centros educativos, pues los alumnos han de convivir bajo un mismo techo (tal y como dice el canon) vigilados por hombres doctos en conocimiento y rectos en virtud.

El canon XXV, dedicado fundamentalmente a los obispos (aunque puede extenderse a todo el clero), dice lo siguiente:

*Ignorantia mater cunctorum errorum maxime in sacerdotibus Dei vitanda est, qui docendi officium in populis susceperunt: sacerdotes enim legere sancta scriptura admonet, Paulo apostolo dicente ad Timotheum: 'Intende lectioni, exhortationi, doctrinae, Semper permane in his'. Sciant igitur sacerdotes scripturas sanctas et canones, ut omne opus eorum in praedicatione et doctrina consistat, atque aedificent cunctos tam fidei scientia quam operum disciplina*⁷⁹.

⁷⁸ Idem, p. 201. "... Por esto convino establecer que si entre los clérigos hay algún adolescente o en la edad de la pubertad, todos habiten bajo el mismo techo junto a la iglesia, para que pasen los años de la edad resbaladiza, no en la lujuria, sino en las disciplinas eclesiásticas, confiados a algún anciano muy probado a quien tengan por maestro en la doctrina, y por testigo de su vida".

⁷⁹ Idem, p. 202. "La ignorancia, madre de todos los errores, debe evitarse sobre todo en los obispos de Dios que tomaron sobre sí el oficio de enseñar a los pueblos. La sagrada Escritura amonesta a los obispos para que lean, cuando el apóstol san Pablo dice a Timoteo: 'Ocupate en la lectura, en la exhortación y en la enseñanza, y sé constante siempre en estas tareas'; y conozcan, por lo tanto, los obispos, la Escritura santa y los cánones, para que todo su trabajo consista en la predicación y en la

Se retoma el tema del canon XI del Concilio de Narbona (el canon narbonense hacía referencia a todo el clero, el toledano se remite exclusivamente a los obispos), obligando a los obispos a leer y conocer la sagrada escritura y los cánones de los concilios celebrados hasta la fecha. Es importante señalar cómo se hace referencia a dos elementos curriculares básicos en este tipo de escuelas religiosas: el estudio de la sagrada escritura y el de los cánones conciliares.

El canon XXVI indica que los presbíteros ordenados para las iglesias rurales

*libellum officiale a sacerdote suo accipiant, ut ad ecclesias sibi deputatas instructi succedant, ne per ignorantiam etiam in ipsis divinis sacramentis offendant, ita ut quando ad letanias vel ad concilium venerint, rationem episcopo suo reddant qualiter susceptum officium celebrant, vel baptizant*⁸⁰.

Se obliga, por tanto, a los obispos a entregar a los sacerdotes el libro ritual para que se realicen las celebraciones correctamente. En este canon es donde encontramos la primera referencia clara y exclusiva a las iglesias rurales, el germen de la mayoría de las escuelas parroquiales, lo que implica que estas élites eran conscientes de la importancia de extender la iglesia, la cristianización y, por tanto, la cultura por todo el reino. Además, encontramos una nueva referencia al currículum, ya que se obliga a los sacerdotes a conocer todo el ritual y se da por hecha su alfabetización al hacerles entrega del libro ritual.

El canon X del VI concilio de Toledo (año 638) en época de Chintila, está referido a los hijos de los libertos de la iglesia. El texto dice: “... *Itaque censemus, ut sine sui status praeiudicio / ab episcopis habeantur in doctrinae obsequium...*”⁸¹. Estos niños han de

doctrina y sea la edificación de todos, tanto por la ciencia de la fe como por la legalidad de su conducta”.

⁸⁰ *Ibidem*. “... recibirán de su obispo el libro ritual para que vayan instruidos a las iglesias que les han sido encomendadas, no sea que por ignorancia profanen los sacramentos divinos, de modo que cuando vinieren a las letanias, o para el concilio, den razón a su obispo de cómo ejercen el “oficio encomendado”, o cómo bautizan”.

⁸¹ *Idem*, p. 240. “... por lo tanto juzgamos que, sin perjuicio de su estado, sean mantenidos por los obispos para su adoctrinamiento...”.

ser confiados a los obispos para los eduquen; por lo que podemos observar una nueva referencia a las escuelas episcopales.

El canon VIII del VIII Concilio de Toledo (año 653), celebrado al poco de la coronación de Recesvinto, sigue en la línea del canon XI del Concilio de Narbona y del canon XXV del IV Concilio de Toledo (insistencia que hace pensar, obviamente, que estos cánones no se cumplían totalmente), pues, debido a la ignorancia y desconocimiento que se observa en algunos miembros del clero, indica:

*Proinde sollicite constituitur atque decernitur, ut nullus cuiusquumque dignitatis ecclesiasticae deinceps percipiant gradum, qui non totum psalterium vel canticorum usualium et hymnorum sive babtizandi perfecte noverint supplementum. Illi sane qui iam honorum dignitate funguntur, huiusque tamen ignorantiae cecitate vexantur, aut sponte sumant intentionem necessaria perdiscendi aut a maioribus ad lectionis exercitia cogantur inviti*⁸².

Por tanto, aparecen nuevos elementos curriculares, ya que, al conocimiento de las sagradas escrituras, de los cánones conciliares y del ritual, este canon añade la obligación de conocer perfectamente todo el salterio, los canticos usuales, la himnodia y el rito del bautismo. Por otro lado, manda a los superiores de los sacerdotes no debidamente instruidos que obliguen a estos clérigos a formarse.

El canon XVIII del Concilio de Mérida (año 666) hace referencia exclusivamente a las escuelas parroquiales, por lo que es analizado más adelante.

Así pues, tal y como se puede observar, la finalidad y el currículum que se enseñaba en este tipo de escuelas queda totalmente establecido en estos cánones. El currículum fundamentalmente en el canon XI del Concilio de Narbona, el canon XXV del IV Concilio de Toledo y el canon VIII del VIII Concilio de Toledo.

⁸² *Idem*, p. 281. “Por lo tanto, se establece y decreta con sollicitud que ninguno en adelante reciba el grado de cualquier dignidad eclesiástica sin que sepa perfectamente todo el salterio, y además los cánticos usuales, los himnos y la forma de administrar el bautismo; y aquellos que ya disfrutaban de la dignidad de los honores, y sin embargo padecen con la ceguera de una tal ignorancia, o espontáneamente se pongan a aprender lo necesario o sean obligados por los prelados, aun contra su voluntad, a seguir unas lecciones”.

4.2.2. LAS ESCUELAS MONÁSTICAS. SU CARÁCTER Y EL CURRÍCULUM IMPARTIDO. LA LEGISLACIÓN EDUCATIVA MONACAL

Las escuelas monásticas constituyen un verdadero catalizador de la educación de la Hispania visigoda junto con las escuelas episcopales debido a la distribución de las mismas por toda la Península y a su gran vitalidad. El monacato visigodo fue una institución poderosa dentro de la iglesia y la vida política del reino y estuvo fuertemente afianzado en Hispania, siendo el resultado de una tradición secular que no consiguió hacer desaparecer del todo ni siquiera el conflictivo siglo V. Ya las palabras de Justo Pérez de Urbel⁸³ dejan clara la notable evolución que se aprecia entre las primitivas comunidades de los siglos anteriores y las comunidades hispano-visigodas: “*aunque los monjes de la época goda son una continuación de los hispanorromanos, tenían, no obstante, una legislación diferente, más rica, más desarrollada, más perfecta*”.

Los monasterios anteriores se rigieron en mayor o menor medida por otros textos monásticos como los de Pacomio⁸⁴, Casiano⁸⁵, Agustín⁸⁶ o Benito de Nursia⁸⁷, a los que habría que añadir escritos posteriores como los de Casiodoro, ya citados⁸⁸. En todos

⁸³ Pérez de Urbel, J., *Los monjes españoles en la Edad Media*, vol. 1, Madrid, 1933, p. 153. A pesar de su antigüedad, resulta una obra todavía interesante para el estudio del monacato medieval hispánico. Para una mayor información sobre el mismo, léanse las páginas 87-162, o, si se prefiere, concretamente, las páginas 130-162.

⁸⁴ Pacomio (que vivió en la primera mitad del siglo III) es considerado el padre de la vida monacal. Escribió una regla en la que codificó el estilo de vida monacal de los monasterios que el mismo fundó en Egipto en base a dos premisas, el trabajo y la oración, aspecto que se repetiría en otros textos monásticos posteriores, como los de Casiano, sobre quien ejerció gran influencia, y se constituiría como una característica fundamental de la vida cenobítica. Casiano o Jerónimo (autor que tradujo la regla de Pacomio al latín) aplicaron estos principios a los monasterios que fundaron.

⁸⁵ Casiano (360 / 365-435) es considerado un personaje capital en la institucionalización de la vida monacal, sobre todo en el mundo occidental a partir de sus fundaciones monásticas en Marsella, donde aplicó los preceptos del monacato oriental. Sus textos tuvieron una notable influencia posterior, especialmente sus *Instituciones*, una regla que contiene una serie de indicaciones a los monjes sobre sus obligaciones y prohibiciones, y sus *Colaciones*, una serie de consejos a los monjes de marcado carácter moral. El propio Benito de Nursia recomendaba a los monjes en su regla la lectura de los textos de Casiano.

⁸⁶ Los principales textos monásticos de Agustín (de entre los muchos que se le atribuyen), aspecto al que dedicó bastante importancia a lo largo de toda su vida y que trata en muchas de sus obras, son, probablemente, la *Regla a los siervos de Dios* y *El trabajo de los monjes*. La primera obra contiene una serie de indicaciones sobre cómo han de comportarse los monjes y cómo han de vivir en comunidad. La segunda, más extensa, también contiene indicaciones a los monjes, principalmente de carácter moral. Ambos textos, al igual que todos los de su autor, tuvieron mucha influencia posterior.

⁸⁷ Campos Ruíz, J., *Op. cit.*, p. 4. Benito de Nursia (480-547) fue el autor de la regla monacal más famosa de Occidente, fuente de inspiración para otras muchas reglas posteriores, y fundador de la orden benedictina, inspirada en los mismos principios (*ora et labora*) que las anteriores.

⁸⁸ Para un panorama general de los textos monásticos de la Hispania visigoda, véase el capítulo Martín, J. C., “Reglas monásticas”, en *HVM*, pp. 401-421. Allí se incluye abundante bibliografía.

ellos se da por descontada una formación intelectual del monje, aunque sea básica⁸⁹. Sin embargo, el esplendor del monacato hispano condujo a la creación de nuevos textos que habrían de extenderse y convertirse en las nuevas reglas monásticas de la Península⁹⁰.

Las cuatro grandes reglas conservadas creadas en la Hispania visigoda son *De institutione virginum et contemptu mundi*, de Leandro de Sevilla, la *Regula monachorum*, de su hermano Isidoro; la *Regula monachorum*, de Fructuoso; y la *Regula communis*⁹¹. De estas, las dos reglas más importantes y extendidas fueron la de Isidoro y, sobre todo, la de Fructuoso. Además, también pueden considerarse otros textos monásticos como la epístola *De districtione monachorum ad Petrum Papam*, de Eutropio de Valencia⁹², y el *De monachis perfectis*, de Valerio del Bierzo⁹³.

⁸⁹ En el monasterio eran admitidos también aquellos que no saben leer, pero en las reglas hispánicas se considera que, con el paso del tiempo y la formación adecuada, todos los monjes deberían saber al menos leer, ya que es parte indispensable para realizar su labor.

⁹⁰ No obstante, es muy probable que no en todos los cenobios, comunidades y monasterios que aparecieron en esa época se desarrollase este modelo de enseñanza. Antonio Linaje Conde (*El monacato en España e Hispanoamérica*, Salamanca, 1977, pp. 24-27) no tiene en cuenta los monasterios dúplices ni los llamados “monasterios familiares”. Los primeros probablemente porque están prohibidos por su propia naturaleza, tal y como refleja el clarificador canon XI del II Concilio de Sevilla, que prohíbe expresamente este tipo de monasterios en la Bética, aunque bien es cierto que, en ocasiones, permite que los monjes tutelen, solo si es menester, los monasterios femeninos, pero bajo una fuerte reglamentación y disciplina que restringe notablemente el número de visitas de los monjes a las monjas. Los “monasterios familiares” eran fundados por determinadas familias y en ellos convivían personas que buscaban una cierta espiritualidad. Estas comunidades estaban regidas por un abad y existía, según la regla, un monje pedagogo para los niños. Es muy interesante la nueva vía de investigación que abre Díaz y Díaz en la introducción a *San Valerio, su persona, su obra* (León, 2006, pp. 50-52), quien considera conveniente que, aparte de los aspectos eclesiásticos y religiosos, se estudien las posibles ventajas económicas, fiscales y de protección política que pudieron tener este tipo de comunidades frente a las explotaciones normales, ya que al constituirse en monasterios, las explotaciones que estaban bajo el control de estos centros escapaban de una manera importante a la fiscalidad, así como también disfrutaban de una especial protección episcopal ante posibles abusos de las explotaciones vecinas y las grandes familias terratenientes. Para mayor información sobre estos tipos de monasterios resultan básicos dos estudios de José Orlandis: “Los monasterios dúplices españoles en la Alta Edad Media”, en *Anuario de Historia del Derecho español*, 30, 1960, pp. 49-88; y “Los monasterios familiares en España durante la Alta Edad Media”, en *Anuario de Historia del Derecho español*, 28, 1956, pp. 5-46.

Respecto a las peculiaridades de los monasterios femeninos hablaremos más adelante al analizar la regla de Leandro de Sevilla.

⁹¹ Para la edición crítica de dichas reglas acompañada de una traducción castellana, véase Campos Ruíz, J. *Reglas monásticas de la España visigoda*, en *Santos Padres españoles*, T.2. Edición y traducción. Madrid, BAC, 1971. Para la regla de Leandro de Sevilla también se puede ver Velázquez, J., *Op. cit.*

⁹² Eutropio de Valencia vivió en la última parte del siglo VI y murió en los primeros años del VII. Poco se sabe de su vida y de su obra, que, al parecer, fue considerable. Tan solo se han conservado dos cartas, una de ellas, la mencionada. Fue abad del monasterio servitano y obispo de Valencia. Estamos hablando de un personaje fundamental de la política y la cultura de su tiempo y el principal organizador del capital III Concilio de Toledo junto a Leandro de Sevilla. Para ver más información sobre su vida y su obra, véase HALL II, pp. 361-370. Para la edición de la obra citada, véase Díaz y Díaz, M. C., “*Eutropii abbatís epístola de districtione monachorum ad Petrum papam*”, en *Anécdota visigothica I. Estudios y ediciones de textos literarios menores de época visigoda*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958, pp. 20-26.

⁹³ Valerio del Bierzo (nacido en torno al 625 / 630 y muerto a finales del siglo) fue un personaje peculiar y poliédrico de la Hispania visigoda. Por un lado, tenemos al enfermo mental descrito en su obra

La regla de Leandro de Sevilla⁹⁴ es bastante diferente a las demás. Más que una regla de monjes al uso, realmente constituye un alegato a favor de la castidad de las mujeres que dedican su vida a Cristo en el que enumera un número de reglas de carácter moral sobre el comportamiento que debe tener una virgen⁹⁵. Este texto está dedicado y escrito para su hermana, a la que, atendiendo a las palabras del prólogo, suponemos cierto nivel intelectual. En este texto encontramos el canon XV, que hace referencia directa a la obligación leer y orar sin descanso: *“Lectio tibi sit adsidua iugisque oratio. Dividantur tibi tempora et officia ut, postquam legeris, ores et, postquam oraveris, legas. Sic alternes perpetim haec dua bona, ut ab iisdem nullo tempore otiosa”*⁹⁶. El canon siguiente, el XVI, también hace referencia a la lectura, concretamente a la forma de leer y entender correctamente el Antiguo Testamento.

En la regla de Isidoro⁹⁷ encontramos nuevamente menciones al cultivo intelectual y espiritual de los monjes, tal y como se puede ver en el capítulo V, dedicado al trabajo, donde dice, al igual que otras reglas anteriores: *“Propriis autem temporibus oportet operare monachum et propriis orationibus lectionique incumbere; horas enim debet habere monachus congruas ad singula officia deputatas”*⁹⁸. De hecho, a continuación indica incluso cómo se deben distribuir estas tareas a lo largo del día en las diferentes estaciones del año, así como distintos detalles sobre cómo se deben afrontar y organizar las lecturas a lo largo del día. El capítulo VI, dedicado al oficio, describe cómo se debe celebrar toda la liturgia, por lo que se presupone el conocimiento de la lectura, las

autobiográfica, personaje esquizofrénico con frecuentes episodios de alucinaciones y un considerable cuadro de manía persecutoria. Por otro lado, tenemos al hombre de Iglesia, faceta que, debido a su personalidad, tuvo que desarrollar principalmente como anacoreta. Y por otro, tenemos al literato, autor de una de las mejores producciones literarias de la Hispania de los siglos VI y VII. Para más información sobre su compleja personalidad, así como para la edición de todas sus obras, véanse la monografía de Díaz y Díaz *San Valerio del Bierzo: su persona, su obra*, León, Centro de Estudio e Investigación San Isidoro, 2006. Para la edición de la obra citada, véanse pp. 324-337. Para su vida y su obra también pueden verse *HALL IV*, pp. 345-365 y el capítulo de J. C. Martín “Valerio del Bierzo”, en *HVM*, pp. 202-221.

⁹⁴ Campos Ruíz, J., *Op. cit.*, pp. 21-76.

⁹⁵ Leyendo este texto no queda claro cuál sería el modelo de enseñanza de los monasterios femeninos. No obstante, sí que queda claro que la lectura frecuente de las hermanas era una herramienta necesaria para que pudiesen llevar a cabo su cometido de manera correcta.

⁹⁶ Campos Ruíz, J., *Op. cit.*, p. 53. *“Tu lectura ha de ser asidua, y tu oración continua. Tus horas y tareas deben estar distribuidas de modo que a la lectura siga la oración, y a la oración suceda la lectura. De tal manera has de alternar sin interrupción estos dos bienes, que nunca los dejes de la mano”*.

⁹⁷ *Idem*, pp. 90-125. *“Es necesario que el monje dedique al trabajo tiempos determinados, y otros a la oración y lectura, pues el monje debe tener tiempos oportunos y señalados para cada obligación”*.

⁹⁸ *Idem*, p. 99. *“Es necesario que el monje dedique al trabajo tiempos determinados, y otros a la oración y lectura, pues el monje debe tener tiempos oportunos y señalados para cada obligación”*

sagradas escrituras, las oraciones, los salmos, los himnos y los cánticos por parte de todos los monjes. En el capítulo VII, dedicado a la conferencia, se incide en otros medios de formación de los monjes con el objetivo de que estos conozcan y trabajen los textos de las sagradas escrituras y los textos patrísticos. Dice textualmente: “*Ad audiendum in conlatione patrem tribus in hebdomada uicibus fratres post celebratam tertiam dato signo ad conlectam conueniant. Adque audiant docentem seniore instruentem cunctos salutaribus praeceptis; audiant patrem studio summo et silentio*”⁹⁹. El canon VIII, dedicado a los códices, es un canon muy importante, ya que comenta tres aspectos fundamentales. El primero trata sobre la custodia, organización y distribución de los códices entre los miembros de la comunidad y dice lo siguiente: “*Omnes codices custos sacrarii habeat deputatos a quo singulos singuli fratres accipiant quos prudenter lectos uel habitos semper post uesperum reddant. Prima autem hora codices diebus singulis expetantur. Qui uero tardius postulant ne quaquam accipiant*”¹⁰⁰. Se puede observar cómo los libros son custodiados como auténticos artículos de lujo y cómo cada monje debe ir a recoger su libro (del que se hace responsable a lo largo del día) por la mañana en la hora prima y devolverlo al atardecer después de vísperas. En segundo lugar, vuelve a tratar el tema de la conferencia, pues indica que aquellas cuestiones derivadas de la lectura que el monje no sea capaz de entender serán consultadas al abad en la conferencia o al terminar el día: “*De iis quaestionibus quae leguntur nec forte intelleguntur unusquisque fratrum aut in conlatione aut post uesperam abbatem interrogabit et recitata in loco lectione ab eo expositionem suscipiat, ita ut dum uni exponitur ceteri audiant*”¹⁰¹. Por último, se observa cómo Isidoro prohíbe al monje que lea los libros de los paganos: “*Gentilium autem libros uel haereticorum uolumina monachus legere caueat. Melius enim est eorum pernicioosa dogmata ignorare quam per experientiam in aliquo laqueo errores incurrere*”¹⁰². Sobre este aspecto, el de la

⁹⁹ *Idem*, p. 102. “Tres veces por semana, a la señal dada, después de rezada tercia, han de reunirse los monjes en asamblea para escuchar al abad en la conferencia. También deben oír al anciano maestro cuando instruye a todos con saludables enseñanzas; han de escuchar al abad con gran atención y silencio”.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 103. “El sacristán debe tener a su cargo los libros, del que cada monje recibirá el correspondiente, y, una vez leído o usado regularmente, siempre será devuelto después de vísperas. Los libros se pedirán cada día a la hora de prima; y, si algunos los piden más tarde, no los recibirán”.

¹⁰¹ *Ibidem*. “Respecto de aquellas cuestiones que se leen y quizá no se comprenden, cada monje consultará al abad en la conferencia o después de vísperas, y, una vez leído el pasaje en público, de él recibirá la explicación, de modo que, mientras se expone a uno, los demás escuchen”.

¹⁰² *Ibidem*. “El monje no debe leer libros de autores paganos o herejes, pues es preferible ignorar sus doctrinas perniciosas que caer en el lazo de sus errores por propia experiencia”.

prohibición de las lecturas de los libros de los paganos, se volverá más adelante cuando se comente la enseñanza de las artes liberales.

La regla de Fructuoso¹⁰³, deudora de las antiguas y de la de Isidoro, también habla de la división del día entre el trabajo, la lectura y la oración en su canon IV¹⁰⁴, aunque no encontramos otras referencias a aspectos educativos o formativos.

Por último, la *Regla común* o *Regla de los abades*¹⁰⁵ tiene algunas diferencias con las anteriores. Se trata de una regla que no tiene un autor conocido (aunque vinculada a Fructuoso y de inspiración fructuosiana) y, según indica el canon X que habla de una reunión mensual de abades, no es una regla escrita para un monasterio en particular, sino que va dirigida a los abades que deben dirigir los monasterios, probablemente dentro del ámbito fructuosiano o dentro de una determinada región¹⁰⁶. Desde este punto de vista, se puede leer que una de las funciones que debe tener un abad es procurar que se consulten los escritos sagrados y los de los padres de la iglesia para que los monjes no caigan en errores y en la herejía: “*Quarto, retroacta sanctorum patrum per scripturas sciscitantes revolvant, ut ab ipsis quid facere debeant agnoscant, et intus ac foris ante et retro plenam mentem oculis habeant. Ne quod absit in aliquam haeresem devoluantur et pereant*”¹⁰⁷. Podemos observar cómo el estudio de los textos patristicos se convierte en materia curricular fundamental en estas reglas.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, lo más lógico es afirmar que las escuelas episcopales y monacales fueron centros en los que se impartió una enseñanza de carácter básico o medio en la que el niño o el novicio, en un primer momento, aprendía sus primeras letras orientadas al canto y a la lectura básicamente, para posteriormente poder ampliar algo más los contenidos (de acuerdo con los fragmentos citados) dependiendo de la futura función que fuese a realizar el alumno. La finalidad es evidentemente práctica. De ahí la importancia que tiene la lectura y la formación musical de cara a la liturgia, así

¹⁰³ *Idem*, pp. 137-162.

¹⁰⁴ *Idem*, pp. 143-145.

¹⁰⁵ *Idem*, pp. 172-211.

¹⁰⁶ Para más información, véase *Idem*, pp. 165-166.

¹⁰⁷ *Idem*, pp. 189-190. “*En cuarto lugar han de reflexionar los hechos pasados de los Padres consultando sus escritos, para que sepan por ellos qué deben obrar y tengan ante los ojos pleno conocimiento dentro y fuera, antes y después, a fin de que, lo que no suceda, no vengan a caer en alguna herejía y se pierdan*”.

como el conocimiento de las escrituras, los cánones conciliares y los escritos de los padres de cara a la liturgia, la meditación o a la labor pastoral¹⁰⁸.

Por tanto, aquí se debe corregir otro tópico que encontramos en la bibliografía sobre el tema. Observando el estudio mencionado en la nota anterior¹⁰⁹, podemos ver que, entre otras afirmaciones poco contrastadas, el texto dice que las escuelas monásticas visigodas estuvieron divididas en dos categorías, una escuela interna en la que se educaban los niños internos y otra escuela externa en la que se educaban los hijos de los burgueses y los aldeanos próximos a los monasterios. A día de hoy, si rastreamos las fuentes visigodas (incluidas también las puramente literarias), no se puede tener seguridad alguna a la hora de afirmar esto.

4.2.3. LAS ESCUELAS PARROQUIALES. FUENTES QUE JUSTIFICAN SU EXISTENCIA

Aparte del canon XXVI del IV Concilio de Toledo, que ya se comentó más arriba, se encuentra un canon, único entre los conservados de los concilios hispánicos, que hace referencia exclusivamente a las escuelas parroquiales. El canon XVIII del Concilio de Mérida (año 666), celebrado durante el reinado de Recesvinto, dice:

*Proinde instituit hoc sanctum synodum, ut omnes parrochitani presbyteres iuxta ut in rebus sibi a Deo creditis sentiunt habere virtutem, de ecclesiae suae familia clericos sibi faciant, quos per bonam voluntatem ita nutrant ut officium sanctum digni peragant, et ad servitium suum aptos eos habeant*¹¹⁰.

Por tanto, es el canon que mejor refleja la existencia de las escuelas parroquiales, y ordena su mantenimiento y desarrollo, puesto que obliga a los presbíteros de las feligresías a elegir alumnos que sean educados para “*que puedan celebrar dignamente*

¹⁰⁸ Por tanto, no es necesario esperar al Sínodo de Aquisgrán (año 789) para obtener información sobre el currículum impartido en estas escuelas, tal y como se puede leer en Esteban, L., López Martín, R., *Historia de la Enseñanza y la Escuela*, Valencia, 1994, p. 53; obra que, sin embargo, es uno de los pocos manuales de Historia de la educación que le presta una relativa atención a la época hispanovisigoda.

¹⁰⁹ Véase Esteban, L., López Martín, R., *Op. cit.*, pp. 45-72; y, en este caso, concretamente, p. 52.

¹¹⁰ CVHR, p. 338. “*Por lo tanto, ordena este santo sínodo que todos los presbíteros de las feligresías, según las posibilidades que creen tener de los bienes que les han sido confiados por Dios, elijan para sí algunos clérigos de entre los siervos de su iglesia, a los cuales con buena voluntad les eduquen de tal modo que puedan celebrar dignamente el oficio santo y sean además aptos para su servicio*”.

el oficio santo y sean además aptos para su servicio”¹¹¹, por lo que el currículum de las escuelas parroquiales sería exactamente el mismo que el de las escuelas episcopales, al menos en lo concerniente al conocimiento de las escrituras, el ritual, los salmos, los cánticos y la himnodia.

El canon del concilio de Mérida anteriormente citado justifica por sí solo la existencia de las escuelas parroquiales en la provincia lusitana y nos hace pensar en una más que probable difusión por el resto de la Península. No obstante, rastreando el resto de la literatura hispanovisigoda podemos encontrar otros documentos que fundamentan todavía más esta postura.

En primer lugar, hay que citar una referencia fundamental. La encontramos al comienzo de la redacción de los cánones del II Concilio de Vaison del año 529¹¹². El texto en cuestión dice lo siguiente:

*Hoc placuit, ut omnes presbyteri qui sunt in parrociis constituti, secundum consuetudinem quam per totam Italiam satis salubriter teneri cognovimus, iuniores lectores quantoscumque sine uxores habuerint, secum in domum ubi ipsi habitare videntur, recipiant et eos quomodo boni patres spiritaliter nutriendos psalmos parare, divinis lectionibus insistere et in lege Domini erudire contendant, ut et sibi dignos successores praevideant et a Domino praemia aeterna percipiant*¹¹³.

Aunque se trata de un concilio celebrado en la Galia, nos hace pensar que la institucionalización o, al menos, la difusión de las escuelas parroquiales por toda la Península pudo ser una realidad. A este razonamiento se llega fundamentalmente mediante dos vías. En primer lugar, hay que hacer notar que este concilio fue celebrado en una zona fuertemente influenciada por el reino ostrogodo de Teodorico el Grande y justo después de la regencia hispana del mismo rey. Además, en dicho canon no solo se

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² CCH, vol. IV, p. 109.

¹¹³ La edición de Martínez Díez no cuenta con traducción de los textos conciliares. Por tanto, ofrezco una: “Todos los presbíteros constituidos en las parroquias, según la saludable costumbre que vemos por toda Italia, reciban en su casa para que vivan con ellos a los jóvenes lectores que no tengan esposa, y como buenos padres se esfuercen en prepararlos espiritualmente, nutriéndolos con salmos, en que se dediquen a las lecturas santas, y en ilustrarlos en la ley del Señor, para prepararse dignos sucesores y reciban los eternos premios del Señor”.

observa la voluntad de distribuir las escuelas parroquiales por toda la Galia, sino que su difusión por toda la península itálica es una realidad. Por tanto, no es raro pensar que, al igual que estas escuelas se constatan en Italia y se intentan institucionalizar en la Galia, también se desarrollasen por toda la península ibérica, y, más aún, teniendo en cuenta las estrechas relaciones entre los reinos ostrogodo y visigodo de aquellos años. Por otro lado, se puede observar que este II Concilio de Vaison se celebra poco después del II Concilio de Toledo del 527, donde encontramos la primera gran referencia conciliar a la educación hispana, lo que nos lleva a pensar que en torno a esa fecha es cuando las élites eclesiásticas que viven entre los pueblos bárbaros toman conciencia de la importancia de la educación, su organización e institucionalización.

Si rastreamos el resto de la literatura hispanovisigoda encontramos otras dos referencias importantes que nos hablan de cómo pudo ser la existencia de este tipo de escuelas en el reino visigodo y de lo que allí se pudo enseñar.

La primera referencia la encontramos en capítulo 9 de la *Replicatio sermonum a prima conversione* de Valerio del Bierzo, en la que el propio autor comenta la escuela que creó para enseñar la Biblia y otros aspectos de la doctrina cristiana y que alcanzó cierta fama, ya que durante el buen tiempo acudían jóvenes de todos los lugares: “*Quum igitur in sepe dicto monte immensa necessitudinis penuria quoarctatus persisterem, veniebant quidem tranquillo tempore adulescentuli multi mee quoque se mancipientes doctrine*”¹¹⁴. Además, poco más adelante, en el capítulo 11 de la misma obra, el propio Valerio indica algunos de los conocimientos que se pudieron impartir en este tipo de escuelas, a través de los cuales podemos observar una finalidad práctica de la educación: “*Quum autem paruulum quendam pupillum litteris inbuerem, tantum dispensatio divina dedit illi memorie capacitatem ut intro medium aunum peragrans cum canticis universum memorie retineret psalterium*”¹¹⁵. Obsérvese una vez más la importancia del canto y la música, aunque ahora no como fin en sí mismo, sino como herramienta o recurso pedagógico para adquirir otras destrezas, en este caso la lectura.

¹¹⁴ Díaz y Díaz, M. C., *San Valerio del Bierzo...* p. 291: “Como seguía viviendo en aquel monte, dominado por una inmensa penuria de necesidades de toda clase, en tiempo de bonanza venían bastantes muchachitos a aprender conmigo”.

¹¹⁵ *Idem*, pp. 293. “En otro momento enseñaba yo a leer a un chiquillo, alumno mío, al que la generosidad divina le había dado tal capacidad de memoria que trabajando medio año consiguió retener en la cabeza todo el salterio con los cánticos”

También, en las *Vidas de los santos padres emeritenses* se observa una especie de escuela que mezcla atributos de la parroquial y la episcopal, en la que el autor cuenta cómo algunos jóvenes vivían allí en la escuela bajo la tutela de un prepósito de gran reputación. Esta descripción se asemeja principalmente a una escuela parroquial cualquiera, pero al afirmar que estos alumnos se encontraban “*in domo egregiae virginis Eulaliae*”¹¹⁶, también nos lleva a pensar que pudiera tratarse de una escuela episcopal.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí se puede afirmar que las escuelas parroquiales fueron otra vía educativa, probablemente más elemental que la de las escuelas episcopales. En estas escuelas se enseñaron, al menos, las primeras letras y la gramática elemental, algo de canto, la liturgia y las Sagradas Escrituras, ampliándose los contenidos en los casos que esto fuera posible a otras nociones de Teología o Moral. Determinar el nivel exacto de estas nociones con las pocas fuentes que se han conservado es prácticamente imposible. Lo más probable es que estas escuelas tuvieran unos niveles curriculares y unos criterios organizativos variables dependiendo de los recursos materiales (códices, materiales e instrumentos de escritura, instalaciones...) y humanos que cada escuela tuviese. Además, es más que probable que la más difícil situación económico-institucional de las escuelas parroquiales en relación a las episcopales y monásticas fuese la principal causa de que las primeras alcanzaran un grado mucho menor de homogeneización que las otras dos, provocando con ello que hoy día sea mucho más difícil rastrearlas y estudiarlas.

Es por todo ello que la importancia (y, por tanto, también la verdadera función) de este tipo de escuelas no hay que buscarla en el mayor o menor nivel educativo y curricular que pudiesen haber tenido, puesto que parece obvio que no tuvo que tener un papel importante en la educación de las elites políticas y culturales del reino. Su importancia debe medirse, al igual que ocurre con las escuelas municipales, en relación al peso que tuvieron en la extensión de la alfabetización, la cultura y, en el caso exclusivo de las parroquiales, de la cristianización por la población hispanovisigoda.

¹¹⁶ Véase Maya Sánchez, A., *Vita sanctorum patrum emeritesium*. Turnhout, CCSL 116, 1992, p. 6. Si se desea leer una traducción castellana, puede consultarse *Vidas de los santos padres de Mérida*. Introducción, traducción y notas por Isabel Velázquez. Madrid, Editorial Trotta, 2008, basada en la edición crítica anterior; el fragmento aludido más arriba en p. 51.

4.3. OTRAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS

Además de las instituciones descritas, también se puede constatar de forma sólida la existencia de otros dos tipos de escuelas con una finalidad totalmente distinta a las anteriores y una finalidad distinta entre sí. Estas dos escuelas son las escuelas municipales, por un lado, y otras escuelas de carácter más elitista, como la palatina y las nobiliarias y militares, por otro lado.

Ha de notarse que estas escuelas no debieron tener una influencia directa en la educación del clero, pero es igualmente importante analizarlas por dos motivos. En primer lugar, hay que fijar en la medida de lo posible la finalidad, el carácter y la función de las escuelas municipales para poder delimitar lo máximo posible la valoración, la importancia y el verdadero alcance de las escuelas parroquiales. En segundo lugar, hay que delimitar la finalidad, el carácter y la función de las escuelas nobiliarias, incluida la palatina, debido a su peso en la formación de una clase dominante que influyó notablemente en el ambiente cultural del reino hispanovisigodo.

4.3.1. LAS ESCUELAS MUNICIPALES Y LAS FUENTES QUE JUSTIFICAN SU EXISTENCIA. RELACIÓN CON LAS ESCUELAS PARROQUIALES

Las escuelas municipales fueron las lejanas herederas de las escuelas municipales romanas. Es difícil situar y demostrar su existencia en base a pruebas objetivas¹¹⁷. Sin embargo, quizás sea más acertado confirmar la existencia de este tipo de escuelas en base a pruebas que demuestren la extensión del uso de una cierta cultura por parte de un sector más extenso de la población que el clero propiamente dicho. Desde este punto de vista son pruebas más sugerentes el uso de las llamadas *fórmulas visigóticas*, fórmulas o modelos de distintito género que servían para introducir, intercalar o concluir textos jurídicos¹¹⁸; las llamadas pizarras visigodas¹¹⁹, que tratan, entre otros, temas jurídicos,

¹¹⁷ Riché (*op. cit.* pp. 295-297) lo hace indicando que parece existir un cuerpo de *magistri* institucionalizado en la legislación visigoda.

¹¹⁸ Para comprobar estas fórmulas, véase Gil, J., *Miscelánea visigótica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, pp. 71-112. Para profundizar en las mismas y en otros ámbitos de la diplomática de la época, véase Canellas López, A., *Diplomática Hispano-visigoda*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

¹¹⁹ Estas pizarras son una prueba fundamental del desarrollo y extensión de la lengua para otros usos distintos a los religiosos; lo que implica unos conocimientos, aunque básicos, de las letras y de cierta cultura por otro sector de la población distinto al clero. Véase, Velázquez, I., *Las pizarras visigodas. Entre el latín y su disgregación. La lengua hablada en Hispania, siglos VI-VIII*, Madrid, Real Academia Española, Instituto castellano y Leonés de la Lengua, 2004. Para las reflexiones acerca de su importancia como material escolar, véase especialmente pp. 105-110; para la edición de varias de ellas allí indicadas, pp. 119-473. Es de destacar que la autora habla de escuelas episcopales en las ciudades y de escuelas monásticas y, quizá, parroquiales en las zonas rurales (p. 50), sin mencionar a las antiguas escuelas municipales.

económicos, religiosos y educativos; cierto uso y extensión del género epistolar o algunos restos de lápidas funerarias¹²⁰. Por tanto, estamos hablando de un tipo de escuela importante para la formación de funcionarios y el desarrollo de la burocracia del reino. Sin embargo, este tipo de escuela no tuvo un papel fundamental en la educación de las elites políticas y culturales del reino hispanovisigodo, ya que no fue esta su razón de ser.

Las relaciones entre estas dos escuelas, parroquiales y municipales, plantean muchos interrogantes, puesto que, con los datos en la mano, resulta casi imposible precisar el posible grado de difusión de las escuelas municipales y parroquiales por el reino, su (posible) convivencia o la (probable) suplantación de las antiguas escuelas municipales por unas escuelas parroquiales con unos idearios educativos acordes a los nuevos tiempos. Y, desde luego, todavía más difícil resulta precisar qué posibles aspectos organizativos pudieron compartir o qué aspectos pudieron adaptar las escuelas parroquiales de las municipales en caso de que esto hubiese ocurrido.

4.3.2. LAS ESCUELAS PALATINA Y NOBILIARIAS

Las escuelas palatinas y caballerescas, al contrario que ocurre con los dos casos anteriores, sí que debieron jugar un papel decisivo en la educación de las élites del reino hispanovisigodo, aunque existan noticias de la formación de hijos de la nobleza en monasterios (tal y como sucedió con Fructuoso, quien, como es sabido, terminó siendo obispo) y que también sea probable que se diese el aprendizaje de los mismos con preceptos reales privados. Varios autores¹²¹ sostienen la existencia de este tipo de escuelas basándose principalmente en los numerosos ejemplos de personajes cultos o con cierta cultura entre la realeza (Sisebuto¹²² a la cabeza, pero en un segundo lugar

¹²⁰ Véase, Vives, J., *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. Barcelona, CSIC, 1942, pp. 11-95 y 163-170.

¹²¹ Entre estos autores tenemos a Riché (*Op. cit.*, pp. 300-310) y Bernabé Bartolomé (en Delgado, B. [coord.], *Historia de la Educación en España y América, t. 1*. Madrid, 1992; pp. 138-139).

¹²² Sisebuto (rey entre el 612 y 621) fue, con diferencia, el laico más culto de toda la Hispania visigoda según las fuentes conservadas. Se le atribuyen dos obras, su poema astronómico *Carmen de Luna*, dedicado a Isidoro de Sevilla, y la *Vida de san Desiderio*. Para ver el poema astronómico, incluido en el *De rerum natura* isidoriano, véase la edición de Fontaine del mismo, *Isidore de Seville, traité de la nature*, edité par Jacques Fontaine. Bordeaux, Féret et fils, 1960, pp. 329-335. Para la *Vida de san Desiderio*, véase, Gil, J., *Miscellanea Wisigothica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, pp. 53-68. También se han conservado cinco cartas que se le atribuyen. Para estas cartas, véase su correspondencia en la misma edición de Gil, J., *Op. cit.*, pero las páginas 3-27. Sisebuto, tal y como se verá, tiene un papel fundamental en la creación de algunas de las principales obras isidorianas, especialmente en las

también Recaredo¹²³, Chintila¹²⁴, Chindasvinto¹²⁵, Recesvinto¹²⁶ o Wamba¹²⁷) y la nobleza (como ocurre con Bulgarano¹²⁸, Cesáreo¹²⁹ o el conde Lorenzo¹³⁰), que implicaría una muy probable enseñanza básica institucionalizada para todos ellos. Esto se comprende todavía mejor con la actitud de mecenazgo de muchos de ellos hacia la cultura. Finalmente, hay que destacar que la existencia de estas escuelas queda reflejada a través de la formación y los conocimientos políticos y jurídicos de los asesores y consejeros del Aula Regia, formada fundamentalmente por cortesanos. El ejemplo máximo de ello es la descripción que encontramos del obispo Eladio en el *De Viris Illustribus* de Ildefonso¹³¹. Aquél fue noble y perteneció al Aula Regia, tal y como lo refleja Ildefonso: “*Hic cum regiae aulae illustrissimus publicarumque rector existeret rerum...*”. Posteriormente ingresó en el monasterio de Agali, del que fue nombrado abad, para pasar de ahí a convertirse en obispo (todo esto es contado por Ildefonso en el mismo capítulo)¹³².

En este punto conviene hacer referencia a un texto, *Institutionum disciplinae*¹³³, brevísimo opúsculo que contiene las enseñanzas ideales que debe recibir un joven

Etimologías, su tratado *Sobre la naturaleza*, la *Crónica*, la *Historia de los godos, los vándalos y los suevos* y su tratado apologético *Sobre la fe católica contra los judíos*.

¹²³ Rey entre el 586 y el 601 del que se ha conservado una carta dirigida al papa Gregorio Magno en la que le informa de la conversión del pueblo visigodo. Véase Vives, J. *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1963, pp. 144-145.

¹²⁴ Rey entre el 636 y el 640 al que se le atribuye un poema editado en Vives, J., *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, CSIC, 1942, pp. 135 y 136 (nº 389).

¹²⁵ Rey entre el 642 y el 653 de quien, aparte de las distintas acciones encaminadas a proteger e incentivar la cultura que comentamos en el capítulo siguiente, se ha conservado una carta recogida en el *Epistolario brauliano*. Véase la citada edición de Riesco Terrero, *Carta XXXII*, pp. 133-134.

¹²⁶ Rey entre el 653 y el 672 de quien, aparte de las distintas acciones encaminadas a proteger e incentivar la cultura que comentamos en el capítulo siguiente, se han conservado dos cartas recogidas en el *Epistolario brauliano*. Véase la edición de Riesco Terrero, *Carta XXXIX*, pp. 150-151 y *Carta XLI*, pp. 152-153.

¹²⁷ Rey del 672 al 680 al que se le atribuyen dos poemas, recogidos en López Pereira, J. E. *Crónica mozárabe de 754. Edición Crítica y traducción*, Zaragoza, Anúbar, 1980, pp. 53-54. También se encuentran en Vives, J., *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, CSIC 1942, p. 125 (nº 361).

¹²⁸ Noble poderoso de la Septimania y autor de seis cartas, recogidas todas en Gil, J., *Miscellanea Wisigothica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, pp. 30-43, cartas 10-15.

¹²⁹ Noble bizantino de quien se han conservado tres cartas recogidas en Gil, J., *Miscellanea Wisigothica*.... Se encuentran intercaladas entre la correspondencia de Sisebuto citada más arriba, ya que fue con este rey con quien se escribió. Para las cartas de Cesáreo véanse pp. 6-8, carta nº 2; pp. 11-13, carta nº 4 y pp. 13-14, carta nº 5.

¹³⁰ Noble visigodo que, al parecer, como se verá en el siguiente capítulo, tuvo una gran biblioteca en Toledo, citada dentro del *Epistolario brauliano*.

¹³¹ Cap. VI, pp. 124-125.

¹³² De Eladio de Toledo (obispo de la sede regia entre el 615 y el 633) no se ha conservado ninguna obra literaria.

¹³³ Véase la edición de Fontaine, “*Quelques observations sur les Institutionum disciplinae*” en *Miscellanea Patristica. Homenaje al P. A. C. Vega* (El Escorial, 1968), pp. 236-237. El artículo en el que va incluida contiene importante información sobre el texto, pp. 199-237.

príncipe (entre las que se incluyen, entre otras, las artes liberales y el ejercicio físico), que, en muchas ocasiones, se ha utilizado como argumento para hablar de la educación impartida en este tipo de escuelas de carácter nobiliario y caballeresco en la época visigoda. Sobre este texto volveremos a continuación con mayor profundidad al hablar de la enseñanza de las artes liberales.

4.4. LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES LIBERALES¹³⁴

El currículum impartido fue más o menos el mismo en las tres instituciones de carácter religioso (con las particularidades comentadas de las escuelas parroquiales) y variaría según el futuro puesto que desempeñase el educando dentro de la Iglesia o el monasterio. En cualquier caso, ya ha quedado demostrado que el currículum máximo impartido estaba constituido por el conocimiento y comentario de las Sagradas Escrituras, los escritos patrísticos, los cánones conciliares, la liturgia y todo el ritual, así como el salterio, los cánticos y los himnos.

En relación a la enseñanza de las artes liberales cabe pensar en dos soluciones. La primera sostiene que algunas de estas disciplinas se enseñaban a un nivel muy elemental y únicamente porque servían de base para poder realizar los otros estudios posteriores de carácter eclesiástico. Esta postura es la defendida en esta tesis. Más adelante se explicará, basándonos en las fuentes, cuáles de estas disciplinas se enseñaban y qué se enseñaba de cada una. La segunda postura defiende la enseñanza de las artes liberales de un modo más profundo e institucionalizado, a la manera de como se hizo en otras épocas anteriores o posteriores.

4.4.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A mediados de los años cincuenta y primeros sesenta del siglo XX aparecieron las dos mejores y más extensas monografías sobre la educación de la Hispania visigoda escritas hasta la fecha, aunque, a día de hoy, obviamente, resultan obsoletas en diferentes puntos y faltas de datos en otros. La primera fue *La cura pastoral en la España romanovisigoda* de Justo Fernández Alonso (Roma, 1955), ya citada. La segunda fue la también citada obra de Pierre Riché, *Éducation et Culture dans l'Occident Barbare VI^e-VII^e siècles* (París, 1962). El gran historiador francés sostiene una postura parecida a la

¹³⁴ Para las artes liberales véase el capítulo 10, donde son estudiadas en profundidad.

que yo defiende, ya que directamente considera que los obispos hispanovisigodos no favorecieron el estudio de las artes liberales¹³⁵. Fernández Alonso es más ambivalente. Por un lado, defiende un currículum cuya finalidad es alcanzar los contenidos religiosos que hemos mencionado más arriba, incluyendo de manera exclusivamente propedéutica algunos contenidos relativos a las disciplinas liberales¹³⁶. Pero, por otro lado, considera que estas artes liberales, fundamentalmente las humanísticas, se enseñaron de una manera más profunda y estuvieron incluidas en el currículum educativo de manera institucionalizada (también como conocimientos propedéuticos); y para ello parte de la existencia de estas disciplinas liberales en algunas obras de Isidoro de Sevilla y la influencia que este obispo ejerció en el reino visigodo a todos los niveles, incluyendo un posible nivel pedagógico¹³⁷. A día de hoy no es probado el uso pedagógico de las obras del obispo hispalense que tuviesen contenidos relativos a las artes liberales en una escuela hispanovisigoda con un nivel básico-medio y cuya finalidad ya ha sido comentada. Su influencia, sin embargo, es fuerte dentro de las élites ilustradas que tuvieron acceso a unos contenidos más amplios guardados en las grandes bibliotecas hispánicas, tal y como se expondrá más adelante, pero no en la educación institucionalizada. Sin embargo, a mi juicio, el error más importante a la hora de establecer el currículum de las escuelas hispanovisigodas fue el considerar *Institutionum disciplinae*¹³⁸, el brevísimo opúsculo anteriormente referido que contiene las enseñanzas ideales que debe recibir un joven príncipe (entre las que se incluyen, entre otras, las artes liberales y el ejercicio físico), como una obra relacionada con los círculos pedagógicos isidorianos¹³⁹. Fernández Alonso era consciente de que la genuinidad isidoriana de *Institutionum Disciplinae* no estaba definitivamente probada allá por el 1955. Además, en aquel momento no se habían realizado todavía los grandes análisis (con el de Fontaine a la cabeza) que niegan o ponen en duda la autoría isidoriana e

¹³⁵ Riché, P., *Op. cit.*, p. 330.

¹³⁶ Fernández Alonso, J., *op. cit.* pp. 83-85.

¹³⁷ *Idem*, pp. 85-88.

¹³⁸ Véase Fontaine, J., “Quelques observations sur les *Institutionum disciplinae*” en *Miscellanea Patristica. Homenaje al P. A. C. Vega*, El Escorial, 1968, pp. 236-237. El artículo, en el que va incluida la edición de la obra, contiene importante información sobre el texto, pp.199-237.

¹³⁹ Hay que indicar que este texto se descubrió a comienzos del siglo XX (se encuentra contenido solo en dos manuscritos) y fue atribuido durante la primera mitad de dicha centuria a Isidoro de Sevilla. Para ver un breve resumen sobre los principales estudios que se han ido publicando desde que se realizó la primera edición del texto en el 1912 y los puntos de vista contenidos en los mismos en relación a la datación del texto, véase el capítulo de Sánchez Prieto, A. B., “Las *Institutionum Disciplinae*: programa educativo para un noble godo”, en Vergara Ciorda, J., Sánchez Barea, F., y Comella Gutiérrez, B. (Coords.), *Ideales de formación en la Historia de la Educación*. Madrid, 2011, pp. 87-104. Dicho resumen en pp. 89-90.

incluso hispano-visigótica del texto¹⁴⁰. Sin embargo, él relaciona el texto con el ambiente y el pensamiento pedagógico de Isidoro de Sevilla. Esto le hace tener una visión equivocada (y desde luego no concluyente) del currículum educativo que pudo recibir la nobleza goda y, por extensión, también el clero, ya que hay elementos que considera que podrían aplicarse a la enseñanza religiosa¹⁴¹, constituyendo, a mi juicio, el error curricular más importante de esta obra de referencia.

En la actualidad, tras las tesis defendidas por Fontaine (señaladas más arriba) la autoría isidoriana del texto está prácticamente descartada. Más o menos ocurre lo mismo con la época en la que se supone que fue escrito, ya que la crítica tiende a situar la obra en una época posterior a la visigoda (véanse los ejemplos ya señalados en la nota 140 del propio Fontaine, Pascal o Díaz y Díaz). A pesar de la aceptación más o menos generalizada de estas ideas, también existen voces (algunas de ellas en época reciente) que dicen lo contrario, cuestionando los argumentos utilizados por los estudiosos que retrasan el texto a otras épocas posteriores (e incluso a otros lugares). Sin embargo, hay que destacar que esta parte de la crítica que cuestiona esos argumentos tampoco es capaz de aportar argumentos que sean concluyentes a la hora de defender la pertenencia de la obra a la Hispania visigoda (debido precisamente a las propias características del texto y a las de los manuscritos conservados), tanto en la dirección tomada por Martínez Gásquez¹⁴² como en la tomada por Sánchez Prieto¹⁴³. Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho, a día de hoy no estamos en situación de utilizar este texto como fuente de información primaria sobre la educación de un noble visigodo, ya que, además, a los problemas existentes a la hora de fijar el autor, la fecha y el lugar de composición del texto, hay que sumar el propio carácter literario del mismo, que también lo aleja de ser un reflejo de la realidad educativa de la nobleza goda.

Desde la época de la publicación de estos dos grandes estudios, el de Fernández Alonso y el de Riché, y exceptuando a estos dos autores y a otros como Díaz y Díaz o

¹⁴⁰ Véase, Fontaine, J., “Quelques observations sur...”. Esta postura también es defendida por P. Pascal, el editor de la obra sobre cuya edición se basa la de Fontaine. Pascal retrasa la fecha del manuscrito Parisinus lat. 2994A, el que contiene el texto en letra visigótica, al siglo IX. Véase, Pascal, P., “The Institutionum disciplinae of Isidore of Seville”, *Traditio* 13, 1957, pp. 425-431. También el gran especialista Díaz y Díaz lo retrasa al siglo X. Véase Díaz y Díaz, M. C., “Al margen de los manuscritos patrísticos latinos”, *Sacris Erudiri* 22/1, 1974, pp. 61-74.

¹⁴¹ Fernández Alonso, J., *op. cit.* p. 97.

¹⁴² Véase Martínez Gásquez, J., “Sobre el origen hispano-visigodo de las *Institutionum Disciplinae*”, en *Faventia* 1 (1979), pp. 35-46.

¹⁴³ Véase Sánchez Prieto, A. B., *Op. cit.*, pp. 87-104.

Fontaine¹⁴⁴, han sido muy pocos los investigadores y los estudios publicados dedicados a analizar las instituciones educativas visigodas en profundidad. Las principales aportaciones vienen de especialistas en este período que investigan los ámbitos cultural y, sobretudo, filológico (como ocurre con los citados Díaz y Díaz y Fontaine). Los historiadores del período tan solo han tratado estas instituciones de manera muy marginal (y solo a veces); y en las obras de Historia de la Educación encontramos que este periodo histórico o no ha sido tratado o se ha tratado de pasada. Por otra parte, y he ahí el quid de la cuestión, en muchas ocasiones encontramos en la escasa bibliografía existente una defensa de la enseñanza de las artes liberales reglada, institucionalizada y, en cierta manera, profunda, injustificable según las fuentes de la época. Quizá el ejemplo más representativo de lo que comentamos lo constituye una obra relativamente reciente y de referencia en el ámbito educativo coordinada por el catedrático Buenaventura Delgado y escrita por la colaboración de varios autores de renombre científico¹⁴⁵. En el *Tomo 1*, dedicado a la educación en la Edad Antigua y la Edad Media, encontramos varios capítulos dedicados a la educación hispanovisigoda (pp. 125-178) escritos por varios especialistas, constituyendo probablemente la obra “moderna” relacionada con la educación visigoda que más atención han prestado a este período histórico.

En esta obra, el antiguo catedrático Bernabé Bartolomé, autor del primero de estos capítulos, añade a los conocimientos de carácter religioso enseñados en las escuelas monásticas, otros de aplicación práctica en farmacopea, botánica y astrología¹⁴⁶. Además, este autor considera que en las escuelas monacales se impartieron estudios de nivel medio, dejando el nivel más elevado para las escuelas episcopales¹⁴⁷. En estas afirmaciones podemos observar dos errores. En primer lugar, que en la literatura hispanovisigoda no aparece en ningún momento nada relacionado con la enseñanza

¹⁴⁴ Hay que destacar que la temática de las obras de estos dos colosos, en su gran mayoría, no es específicamente la que nos ocupa en este capítulo. Sin embargo, debido a la cercanía temática de la mayoría de sus investigaciones, estas también resultan fundamentales para el estudio de las instituciones educativas visigodas. Entre otras obras del erudito gallego, véanse los seis primeros estudios contenidos en *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*, Barcelona, 1976, pp. 9-201; e *INTR.*, donde todo el texto es importante, aunque, para este tema, véanse especialmente pp. 70-94 y 104-110. Del investigador francés, véanse, entre otras, “Fins et moyens de l’enseignement ecclesiastique dans l’Espagne wisigothique”, *XIX Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull’Alto Medioevo*, Spoleto 1, 1971, 145-202; y *Culture et spiritualité en Espagne du VIe au VIIe siècle*, London, 1986.

¹⁴⁵ Delgado, B. (coord.), *Historia de la Educación en España y América, t. 1*, Madrid, 1992.

¹⁴⁶ Bartolomé, B., “Cultura y educación entre los visigodos: pensamiento e instituciones”, en Delgado, B. (coord.), *Op. cit.* pp. 136-137.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 137.

institucionalizada de contenidos de farmacopea, botánica y astrología. En segundo lugar, nada nos dicen los textos conservados acerca de que en las escuelas monacales se enseñara un nivel medio que se completase después en las escuelas episcopales.

Más adelante, este mismo autor¹⁴⁸ va más allá en su defensa de las escuelas episcopales como centros de enseñanza superior y realiza unas concreciones curriculares imposibles de sostener. En primer lugar, indica que las escuelas episcopales estaban constituidas por cuatro niveles diferenciados y a continuación pasa a analizar los contenidos impartidos en cada uno de los niveles. El primer nivel, elemental, es el *conclavis atrii*, en el que se enseñarían los conocimientos básicos sobre lectoescritura y cálculo, así como las primeras nociones sobre las sagradas escrituras. El segundo nivel, medio, el *conclavis episcopi*, en el que el programa curricular estaba constituido por las siete artes liberales y organizado en dos niveles: un primer nivel constituido por el *trívium* y un segundo nivel por el *quadrivium*. Por último, se pasaba al nivel superior, que consistía en el estudio de la Biblia, de los escritos de los padres de la Iglesia y de las ciencias eclesiásticas con una mayor profundidad.

Ni que decir tiene que considero que afirmar la existencia de estas concreciones curriculares en la época visigoda es algo muy arriesgado teniendo en cuenta el escaso número de fuentes de la época existentes a día de hoy y la falta de datos al respecto. De hecho, y por el mismo motivo, pienso que no es posible afirmar que los planes de estudios de estos centros educativos complementaran a los de los monasterios o fuesen más elevados que aquellos.

En esta misma obra, también el antiguo catedrático Francisco Martín¹⁴⁹, aunque sin entrar en tantas concreciones curriculares como el profesor Bartolomé, también considera que en esa época se estudiaron las artes liberales y añade estos conocimientos a otros de carácter religioso que coinciden en gran manera con los que hemos indicado más arriba.

Es importante señalar nuevamente que ni los cánones de los concilios ni las reglas monásticas de la época comentan nada acerca de la enseñanza de las artes liberales, ni

¹⁴⁸ *Idem*, pp. 141-148

¹⁴⁹ Marín, F., “La educación en el monacato visigodo”, en Delgado, B. (coord.), *op. cit.* p. 157.

en las escuelas parroquiales, ni en las monásticas ni en las catedralicias. Y no solo eso, sino que, siguiendo la costumbre secular de otros padres de la iglesia, en bastantes escritos de la época aparecen posturas en relación a la literatura pagana que van desde la precaución hasta el rechazo más absoluto¹⁵⁰.

4.4.2. LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES LIBERALES EN LA EDUCACIÓN INSTITUCIONALIZADA

No obstante, es importante matizar que esto no significa que no se enseñase absolutamente nada relacionado con las artes liberales, pero debe entenderse que la enseñanza de estas disciplinas, en los casos en los que se dio, fue muy limitada. De hecho, si exceptuamos la Gramática y la Música (y estas disciplinas también con muchos matices), las artes liberales o no se enseñaron o si se enseñaron se redujeron a niveles elementales o medios y tan solo en los ámbitos en los que estos conocimientos eran absolutamente necesarios para adquirir los conocimientos religiosos señalados en varias ocasiones o estrictamente necesarios para su uso en la vida cotidiana. Además, en algunos casos, estos saberes vendrían ya recogidos en diferentes tipos de manuales de los que no nos ha quedado apenas nada y que circularían por la mayoría de las escuelas hispanas¹⁵¹.

4.4.2.1. LA GRAMÁTICA

La Gramática constituye la base sobre la que se estructura todo el aprendizaje. Ya hemos indicado que en los niveles más elementales se enseñaba al niño (o al novicio analfabeto) a leer y a escribir. Este aprendizaje se realizaba siguiendo las técnicas heredadas de la tradición grecorromana. En la época clásica se memorizaban poemas de los grandes poetas que fueron sustituidos gradualmente por la memorización del Salterio con sus cánticos¹⁵² y textos de carácter sapiencial o moral, como los denominados *Disticos de Catón*¹⁵³. Una vez retenidos estos pequeños textos en la

¹⁵⁰ Recuérdese al respecto el Capítulo VIII de la regla isidoriana analizado más arriba. Véase Campos Ruíz, J., *op. cit.* p. 103.

¹⁵¹ No obstante, a continuación se señalará alguno conservado.

¹⁵² Recuérdese en este punto el texto anteriormente citado perteneciente al capítulo 11 de la *Replicatio sermonum a prima conversione* (citado en el apartado 4.2.3).

¹⁵³ Se trataban de pequeñas antologías de este tipo de textos heredadas de la Antigüedad que estuvieron muy difundidas en Hispania (también en el resto de Europa) durante la Edad Media. De hecho, según Díaz y Díaz (*INTR.* p. 79) el término “catón” se utilizaba para referirse a un libro usado para aprender a leer. Para ver una edición de los dísticos, se puede ver García Masegosa, A., *Los Dísticos de Catón comentados, Edición, traducción y notas*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997. Se trata de una edición basada en la que realizó Erasmo de Rotterdam; por tanto, tardía. Para ver la difusión que llegaron a

memoria, el alumno comenzaba a leer el mismo texto una y otra vez asociando los fonemas a lo escrito. Después, para aprender a escribir se realizaba el mismo procedimiento de manera repetitiva, asociando los fonemas y las palabras aprendidas de memoria con las letras (ya observadas en los ejercicios de lectura) que iba escribiendo, probablemente, sobre tablillas enceradas (tal y como se hacía en la antigüedad¹⁵⁴) o sobre pizarras¹⁵⁵. Una vez aprendido esto, se pasaba a un nivel superior que ha quedado representado por un tratado escolar, el *Ars grammatica*¹⁵⁶, atribuido con dudas a Julián de Toledo¹⁵⁷. Este tratado está constituido por dos partes que se basan fundamentalmente en los tratados de gramática de Donato¹⁵⁸. La primera parte, basada en el *Ars minor* de Donato, está dedicada a aspectos básicos de sintaxis de la oración. La segunda, basada en la primera y tercera parte del *Ars maior* de Donato, trata aspectos

alcanzar estos poemas por Hispania véanse los dos artículos Hugo Oscar Bizarri “Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media I”, *Medioevo Romano* 26, 2002, pp. 127-148; y “Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media II”, *Medioevo Romano* 26, 2002, pp. 270-295.

¹⁵⁴ Véanse Cavallo, G., “La alfabetización en Grecia y Roma” en Castillo Gómez, A. (coord.), *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, 2002, pp. 70-112; y Ruíz García, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, 2002; para los soportes librarios de la Antigüedad, pp. 119-141; para las tablillas enceradas, pp. 122-125.

¹⁵⁵ Véase la nota 119.

¹⁵⁶ Para su edición, véase Maestre Yenes, M^a. A. H.: *Ars Iuliani Toletani episcopi. Una gramática latina de la España visigoda. Estudios y edición crítica*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973.

¹⁵⁷ Julian de Toledo nació en torno al año 644 y fue obispo de la sede toledana entre 680 y 690, año de su muerte. Es considerado una de las más altas luminarias de la Hispania visigoda y autor de una de las más completas producciones literarias, en su mayoría escritos de carácter religioso (a su vez, de temática variada), aunque también abarcan otras temáticas como el género histórico, el didáctico o el literario. Las principales obras de Julián de Toledo se encuentran en *Sancti Iuliani Toletanae sedis episcopi opera*, Pars I, editado por J.N. Hillgarth. *Prognosticorum futuri saeculi libri III, De tribus substantiis in Christo manentibus seu Apologeticum de tribus capitulis* y *De comprobatione aetatis sextae* son editadas por el erudito inglés. La *Historia de Wambae regis Gothorum Toletani expeditione*, también incluida en dicha obra, fue editada por W. Levison. Para *Antikeimenon libri duo*, se ha de acudir a PL 96, 595-704 o a SS. PP. *Toletanorum quotquot extant opear nunc primum simul edita, ad códices mss. recognita nonnullis notis illustrata atque in duos tomos distributa*, vol. 2, Madrid (1785) pp. 153-265. Para esta última obra, que, obviamente, carece de edición crítica, se puede consultar el completo estudio de J. C. Martín, “Los Antikeimena (CPL 1261) de Julián de Toledo (S. VII): ensayo de reconstrucción con traducción y elenco de las fuentes”, *Helmantica* 82, N° 167, 2011. No obstante, de toda la producción iuliana, la obra que más nos interesa es su *Ars grammatica*, obra que se le atribuye con muchas dudas. Para ver las ediciones del resto de sus obras menores, así como para obtener información actualizada y precisa sobre las obras consideradas dudosas o espurias hoy día, véase el capítulo de J. C. Martín, “Julián de Toledo”, en *HVM*, p. 155-172; y *HALL IV*, pp. 389-453, esta última referencia también incluye abundante información de contenido biográfico, así como sobre su pensamiento y obra.

¹⁵⁸ Elio Donato fue un gramático, comentarista, rétor y literato latino del siglo IV. Fue el gramático más importante e influyente de su época, siendo maestro de Jerónimo de Estridón. Además de su tratado de gramática dividido en dos partes (que son comentadas brevemente en el cuerpo del texto al compararlas con las dos partes del tratado de Julián de Toledo), Donato destacó como un famoso comentarista, de Terencio, en primer lugar, y de Virgilio, en segundo. Su comentario virgiliano se ha conservado muy mutilado.

relacionados con la métrica y el discurso¹⁵⁹. Además, contiene más de 150 ejemplos de textos antiguos que no se han conservado en ninguna otra fuente (la mayoría pertenecientes a poetas hispanocristianos). Para el estudio de la prosa, la gran referencia es la Biblia, que prácticamente se convierte en el objeto de estudio de la Gramática en lo que a la prosa se refiere.

4.4.2.2. EL *QUADRIVIUM*

El *quadrivium* está prácticamente olvidado. No se observa prácticamente nada relacionado con la enseñanza de sus disciplinas y los ambientes escolares en las fuentes primarias, y mucho menos asociado a su tradicional estudio especulativo. Sin embargo, resulta obvio que en la escuela también se debieron enseñar unos conocimientos de aritmética y cálculo básicos, orientados a su uso en la vida cotidiana. En relación a la Astronomía se han conservado en los textos algunas referencias (que muestran la ignorancia que de estos conocimientos se tenía en relación a épocas anteriores), principalmente relacionadas con la preocupación por la fijación del calendario pascual. Sin embargo, estas referencias las encontramos también en los textos de los hombres más cultos de la época y alejadas, por tanto, de los ambientes escolares. Es ilustrativo señalar en este momento (por la rareza de los conocimientos que implican) las palabras de Ildefonso de Toledo para referirse a los conocimientos astronómicos (y matemáticos) de Eugenio I de Toledo a quien describe en *De Viris Illustribus* (12) en estos términos: “*numerus, statum, incrementa, detrimentaque, cursus recursosque lunarum tanta peritianovit, ut considerationes disputationis eius auditorem et in stuporem verterent et in desiderabilem doctrinam inducerent*”. Estos conocimientos son los únicos destacados de este obispo, lo que constituye un hecho insólito en toda la Hispania visigótica: el del obispo-astrónomo. No ocurre lo mismo con Isidoro y Braulio, hombres cultos que dominaban otros muchos campos, en cuyas obras encontramos algunas referencias más, y Sisebuto, del que ya se ha hablado, probablemente el rey más culto de la Hispania visigoda¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Esto prácticamente es lo único conservado de los ambientes escolares que se pueda aproximar al estudio de la Retórica e, incluso, la Dialéctica; no obstante, obviamente, a un nivel prácticamente introductorio.

¹⁶⁰ Aparte de las referencias clásicas de la obra de Isidoro (como en tanto ámbitos las más importantes de la época), obsérvese, por ejemplo, la Carta XII del epistolario brauliano. Véase Riesco Terrero, L., *Op. cit.*, pp. 86-87. En relación a Sisebuto, cabe destacar su poema astronómico. Para ver la edición de dicho poema, véase la nota 122, dedicada a la obra de este rey.

4.4.2.3. LA MÚSICA

Por su parte, la Música ocupa un lugar especial y fundamental dentro del currículum, pero tampoco dentro del *quadrivium* de la tradición clásica, sino como una instrucción con una finalidad práctica, enfocada única y exclusivamente a la interpretación dentro de la liturgia y la oración. Además, ya se ha expuesto cómo la Música es utilizada también como herramienta de aprendizaje de la lectoescritura, por lo que en este último caso sería más correcto relacionarla con el *trivium* (recuérdese a este respecto el fragmento citado [cap. 9] de la *Replicatio sermonum a prima conversione* de Valerio del Bierzo, comentado en el apartado 4.2.3).

Sin embargo, si observamos el esplendor musical de la liturgia hispánica, las distintas composiciones (conservadas o no) que se atribuyen en varias ocasiones a grandes obispos o las descripciones que se conservan de algunos grandes obispos músicos, cabe preguntarse hasta qué punto la enseñanza de la Música fue algo como acabamos de describir (orientada a la interpretación dentro de la liturgia y la oración) o, por el contrario, se enseñó en la escuela con un nivel y profundidad lo suficientemente elevados como para justificar estos grandes logros compositivos y litúrgicos. Ante esta duda considero que, aunque resulte tentador pensar en esta segunda opción, lo más probable es que con la Música ocurriese lo que con el resto de disciplinas (aunque esta disciplina ocupe el lugar primordial en el currículum junto con la Gramática), por lo que estos grandes compositores no alcanzarían esa elevada formación musical dentro del currículum ordinario de las instituciones educativas, sino en otro momento y lugar.

Este momento y lugar se pudo dar en centros musicales especializados asociados probablemente a las grandes sedes episcopales (también, incluso, en otras sedes menos importantes) a la manera del concepto de *Schola cantorum* existente en Roma. Considero esta posibilidad como algo más que probable, que, además, justifica por sí sola el esplendor musical de la liturgia hispánica y las composiciones musicales atribuidas a algunos de los grandes obispos del periodo que acabo de comentar.

Jacques Fontaine¹⁶¹ estableció un interesante vínculo entre la biblioteca de la sede episcopal sevillana y algunas bibliotecas romanas en relación a una obra isidoriana: los *Versus in biblioteca*, una serie de veintisiete poemas escritos en dísticos elegíacos destinados probablemente a decorar las paredes de su biblioteca. Su temática varía entre la literatura (en la gran mayoría aparecen grandes literatos anteriores, sobre todo de la

¹⁶¹ Fontaine ya expresó esta idea en *ISCC* (pp. 738-741) y ha mantenido esta postura a lo largo de toda su vida, tal y como se refleja en *ISGO* (pp. 68-69).

Antigüedad), del poema 1 al 15 o el 16¹⁶²; la medicina, del 16 o el 17 al 24; y el *scriptorium*, los tres últimos. Aunque se ha discutido en algún momento sobre la autoría isidoriana de la totalidad de los *Versos*, en la actualidad existe prácticamente unanimidad a la hora de atribuirlos todos a Isidoro¹⁶³.

Fontaine consideró que estos poemas estarían colocados encima de los armarios que contenían los libros de los autores a los que hacen referencia, estableciendo una analogía entre la biblioteca sevillana y dos bibliotecas romanas del siglo VI, la del papa Agapito sobre el *clivus Scauri* y la de los Archivos de Letrán, biblioteca en la que se encontró un fresco que representaba a Agustín con un dístico debajo a la manera de los isidorianos. Fontaine considera que los paralelos observables entre los versos romanos y los versos del hispalense son una prueba manifiesta de que los dísticos isidorianos estaban situados (al igual que los romanos) encima de los plúteos que contenían las obras del autor o los autores que aparecían en los versos. Fontaine va más allá y hace remontar esa influencia romana en Sevilla a la profunda amistad que unió al papa Gregorio y a Leandro, por lo que fue fácil que a Sevilla llegaran desde Roma tanto ejemplares copiados en la capital italiana, tal y como ocurrió con los *Moralia in job*, a los que volveré hacer referencia más adelante, como el ejemplo de la propia distribución y decoración de la biblioteca. Además, el primer poema, dedicado a la biblioteca, sustenta esta teoría. En especial el primer verso: “*Permultos libros gestant haec scrinia nostra*”¹⁶⁴.

Por tanto, siguiendo con esta teoría, considero muy probable que Leandro, debido a sus viajes y a su relación con personajes como Gregorio, también introdujera otras

¹⁶² El 16 es un poema que trata sobre Cosme y Damián (famosos médicos cristianos, hermanos, martirizados en torno al año 300), Hipócrates (quien vivió aproximadamente entre el 460 y el 370 a. C., siendo considerado el padre de la medicina como ciencia independiente, el creador de una influyente escuela y el médico más famoso de la Antigüedad junto con Galeno) y el propio Galeno (el otro gran médico de la Antigüedad y el más famoso de su época, bastante posterior a Hipócrates, ya que vivió a lo largo del siglo II d. C.). Por tanto, estos poemas se pueden considerar dentro de los literarios, pero también dentro de los poemas pertenecientes al campo de la medicina. De ahí lo de incluirlo en un grupo o en otro. De todos estos personajes el que más nos interesa es Galeno, de quien se referenciarán algunos fragmentos de sus obras en los capítulos 10 y 12 de esta tesis debido a sus importantes contenidos sobre las artes liberales y algunos aspectos curativos de la música. Galeno transformó la medicina y el concepto de médico, legando a la posteridad una extensísima obra enciclopédica que parte de los logros anteriores más elevados alcanzados hasta la fecha en diferentes ramas del conocimiento (la medicina de Hipócrates, la biología y la zoología de Aristóteles, la medicina alejandrina...). Su influencia perduró hasta el Renacimiento.

¹⁶³ El principal defensor de esta postura en la actualidad es el propio editor de la obra, J. C. Sánchez Martín (*Versus Isidori Hispalensis. Cura et studio*. Turnhout, CCSL 113A, 2000), quien llega a afirmar (pp. 22-27) que “*todas las conclusiones obtenidas de nuestro estudio no hacen más que confirmar una atribución indiscutible de estas composiciones a Isidoro de Sevilla*”, demostrándolo a continuación con pruebas más que suficientes.

¹⁶⁴ “*Atesoran muchísimos libros estos estantes nuestros*”.

innovaciones procedentes de otros lugares externos al reino hispanovisigodo como Roma o, quizá, Constantinopla y la Cartagena bizantina. Entre estas innovaciones debió estar, sin duda, una *schola cantorum* en la que se impartieron estudios musicales avanzados. Además, considero también muy probable que, debido a la influencia de Leandro y a la importancia de la sede episcopal sevillana, rápidamente estas escuelas se extendieron por todo el reino hispanovisigodo. Los diferentes intentos de unificación y embellecimiento de la liturgia reflejados en los cánones conciliares (por ejemplo, el canon II del IV Concilio de Toledo, presidido por el propio Isidoro) también debieron contribuir tanto a la difusión de estas escuelas por las principales sedes episcopales del Reino (y, quizá, también por los principales monasterios), como a su homogeneización. A día de hoy se puede constatar, al menos, una de estas escuelas en la sede episcopal de Palencia (sede secundaria, no obstante), dato que conocemos gracias a una de las referencias que encontramos sobre el obispo Conancio. Ildefonso de Toledo le dedica un capítulo en *De Viris Illustribus* en el que se le describe diciendo que “*melodías soni multas nobiliter edidit*”¹⁶⁵. Lo interesante del caso de Conancio de Palencia es que, a diferencia de la descripción de otros obispos con dotes musicales como Leandro (Isid.Vir.Ill.28) o Eugenio II de Toledo (cap. 13 de la obra homónica de Ildefonso)¹⁶⁶, sus aptitudes para la música son prácticamente lo único que se destaca de él, lo que nos hace pensar que quizá estemos hablando de una verdadera escuela especializada en la enseñanza de la música a un nivel avanzado¹⁶⁷.

4.5. LA EDUCACIÓN AVANZADA. LAS GRANDES BIBLIOTECAS

Por último, y aunque no entra dentro de la temática de este capítulo, se comentará brevemente un aspecto, ya que, analizados los contenidos que se tuvieron que enseñar en estas escuelas de carácter religioso, cabe preguntarse cómo fue posible que las

¹⁶⁵ En la edición de C. Codoñer, pp. 130-131.

¹⁶⁶ Eugenio II de Toledo nació a finales del siglo VI y fue obispo de Toledo entre el 646 y el 657. Tuvo una estrecha relación con Braulio, de la que se conservan varias cartas, quien es considerado su mentor. Sus poemas hacen de él el mejor poeta de la Hispania visigoda y, por tanto, uno de los grades referentes literarios de la época. Para ver la edición de estas obras véase Alberto, P. F., *Eugenii Toletani Opera omnia*, Turhout, CCSL 114, 2005. Información abundante sobre la vida y la obra de Eugenio se puede ver en *HALL IV*, pp.113-155; y más precisa y actualizada sobre el resto de obras atribuidas a Eugenio, así como de las ediciones de las mismas, además de en la introducción de la edición crítica que acabamos de comentar, en el capítulo de S. Iranzo Abellán, “Eugenio de Toledo”, en *HVM*, pp. 110-118.

¹⁶⁷ Poco más se sabe sobre la vida y la obra (de la que no se ha conservado nada) de este interesante personaje aparte de la noticia que le dedica Ildefonso. Tan solo se ha conservado información sobre él en la *Vita fructuosi*, donde aparece citado como hombre ejemplar y profesor del propio Fructuoso (véase al respecto, Díaz y Díaz, M. C., *La vida de san Fructuoso de Braga*. Braga, Empresa do Diario do Minho, 1974, p. 83).

grandes mentes de la época desarrollasen sus grandes obras literarias (también las musicales que acabamos de mencionar) teniendo en cuenta el carácter bajo o medio y funcional de la educación institucionalizada. La respuesta, en principio, es breve: gracias a las grandes bibliotecas que existieron en Hispania en época visigoda, al menos en las grandes sedes episcopales; y, quizá también, gracias a los posibles círculos ilustrados que pudieron existir asociados a ellas.

Si analizamos las fuentes utilizadas para elaborar las grandes obras literarias hispanovisigodas, podemos constatar que en Hispania existieron algunas grandes bibliotecas¹⁶⁸, así como gran interés por mantenerlas y aumentarlas. Y es ahí, en estas grandes bibliotecas, donde estos obispos ilustrados, y gracias a su iniciativa personal, tuvieron libre acceso a las artes liberales y a otros muchos saberes que de otro modo jamás hubieran podido descubrir. Por tanto, es justificado considerar que algunas de estas bibliotecas sí que pudieron ser centros de estudios de nivel superior, pero no por razones debidas a los “planes de estudio” que se pudieron impartir en sus escuelas anexas, sino debido a los grandes fondos con los que debieron contar y al ambiente cultural que se pudo desarrollar a su alrededor. En este contexto resulta tentador (y desde luego no descabellado teniendo en cuenta las fuentes) pensar en la aparición y el desarrollo de pequeños grupos ilustrados que han quedado ejemplarizados para la posteridad en las grandes luminarias de la época y en la estrecha relación que, en bastantes casos, les unía.

4.6. LA EDUCACIÓN DE ISIDORO

Una vez establecido el currículum y el carácter de las instituciones educativas hispanovisigodas, especialmente las de carácter religioso, se puede intentar concretar en la medida de lo posible la educación que pudo recibir Isidoro teniendo en cuenta también los apuntes biográficos fijados en el capítulo anterior y la bibliografía existente.

4.6.1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

A día de hoy no existe acuerdo sobre la educación que recibió Isidoro de Sevilla. Baste como ejemplo para reflejar esta situación las opiniones de los grandes especialistas isidorianos, a las que añadiré otra postura más bastante ilustrativa como ejemplo de la

¹⁶⁸ Afirmación hecha considerando las limitaciones culturales propias de la época.

diversidad de pareceres que ha suscitado este asunto. Jacques Fontaine (*ISGO*, pp. 66-67), probablemente el mejor investigador isidoriano o, al menos, la piedra angular de la revolución de los estudios isidorianos en la segunda mitad del siglo XX, no se atreve a realizar muchas concreciones al respecto. Es consciente del papel fundamental que Leandro tiene sobre Isidoro, de hecho lo expone y argumenta con claridad meridiana, (pp. 74-84), pero no se arriesga a aventurar si Isidoro recibió una educación familiar, estudió en una escuela episcopal o en una escuela monástica. Por su parte, Díaz y Díaz (“Isidoro el hombre”..., pp. 73-75), el otro gran erudito isidoriano y de la cultura del periodo, aporta más ideas al respecto. Cree en la posibilidad de que en un primer momento Isidoro, siempre bajo la supervisión de Leandro, recibiera su educación en casa de manos de un preceptor (aspecto con el que coincido en parte), hasta que Leandro fue nombrado obispo, según él, entre los años 576-578. A partir de esa fecha, debido a su agitado pontificado, éste no pudo ocuparse tan directamente de su hermano. Además, este mismo autor (*INTR.*, pp. 104-106) añade que ingresó en la escuela episcopal de Sevilla a partir de esa fecha (opinión con la que estoy de acuerdo, tal y como expondré más adelante), por lo que descarta cualquier formación monástica, argumentando que los conocimientos monásticos que Isidoro demuestra en su *Regula monachorum*, provienen de esa escuela (en la que, como hemos visto, los clérigos convivían en un ambiente parecido al de un monasterio) y del contacto con su hermano Leandro, quien, como también se ha dicho, sí que fue monje. De hecho, se atreve a afirmar, advirtiéndolo, no obstante, que carece de pruebas concluyentes, que Isidoro no profesó ninguna orden monacal antes de pasar al obispado, tal y como ocurrió con su hermano Leandro. Por su parte, Domínguez del Val (*HALL III*, p. 30) defiende como algo muy probable la educación monacal de Isidoro de Sevilla, opinión que, como demostraré, también comparto en parte.

Por último, y fuera de estos tres autores, encontramos otras posiciones más tajantes en el polo opuesto a la de Díaz y Díaz, tal y como ocurre con la de Pérez Llamazares (“¿San Isidoro de Sevilla, monje?”, en *Miscellanea Isidoriana, Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte [4 de abril de 636]*. Roma, [s.n.], 1936, pp. 39-55), quien consideró (nótese que hablamos del año 1936) que Isidoro llegó a profesar incluso alguna orden monacal antes de ser ordenado obispo.

No obstante, y a pesar de este panorama, pienso que con lo que se ha expuesto hasta aquí y, con el apoyo de otros estudios anteriores, se puede establecer el siguiente itinerario educativo de Isidoro sin miedo a una variación notable con lo que pudo ocurrir

en realidad, aunque soy plenamente consciente de que en muchos casos se han de conjeturar las cosas sin tener pruebas físicas y objetivas concluyentes.

4.6.2. EL ITINERARIO FORMATIVO DE ISIDORO

Isidoro de Sevilla perteneció a una familia hispanorromana que se trasladó de Cartagena a Sevilla a partir de la llegada de las tropas bizantinas a las costas del sureste español en el año 552 o, lo que es más probable, a la propia ciudad de Cartagena en el 555.

Isidoro nace ya en Sevilla en torno al 560-570, aunque muy probablemente en torno al año 565-567. Queda muy pronto huérfano de padre y madre, confiando sus padres el cuidado del pequeño a los tres hermanos mayores. De los tres hermanos, el mayor es Leandro, quien lo cuida preocupado en exceso por él como si fuera un hijo y se encarga de su educación; educación que, sin duda, fue lo más completa posible teniendo en cuenta la personalidad, la cultura y la obra (no solo literaria, sino también política y religiosa) de Leandro, así como la extensión temática de la obra de Isidoro y la madurez observada en ella desde sus primeros escritos.

Ya se ha indicado que Isidoro pertenecía a una alta familia hispanorromana y que la educación visigoda está marcada por un gran carácter preceptoril, que procede precisamente de esa tradición educativa grecolatina. Por tanto, es más que probable que, tras la muerte de sus padres, Leandro hiciese las funciones de preceptor con él (coincidiendo con Díaz y Díaz, tal y como expuse más arriba), o, en su defecto, debido a sus obligaciones en el monasterio, buscarse un preceptor para su hermano que se dedicase a educarlo e impartirle los primeros conocimientos básicos, bien en su residencia de Sevilla (lo que es más probable), bien en otro lugar, quizá el propio monasterio de Leandro.

No obstante, a diferencia de Díaz y Díaz, considero que en cuanto Isidoro tuvo cierta edad y autonomía (obviamente, siendo muy niño todavía) pudo marchar al monasterio donde estaba su hermano (en caso de no haber estado allí desde el principio tras la muerte de sus padres, cosa que considero menos probable), cuya ubicación exacta se desconoce. En este momento ingresó en la escuela monástica donde comenzó a aprender los conocimientos elementales y de carácter medio que hemos indicado más arriba. Hemos de suponer que la supervisión de su hermano fue constante o, cuanto menos, cercana a lo largo de su proceso formativo, por lo que es muy probable que el nivel de Isidoro fuese muy bueno, aun teniendo en cuenta su corta edad, si lo comparamos con el nivel medio de la mayoría de niños del monasterio. Por tanto, allí

comenzó a aprender a leer mediante las técnicas anteriormente indicadas y, quizá, también adquirió algunos rudimentarios conocimientos de cálculo. Allí fue conociendo la Biblia y la doctrina cristiana, así como la celebración del oficio divino y la liturgia. Allí aprendió a cantar y comenzó a aprender el repertorio de salmos, himnos, cánticos y otras oraciones necesarias, por lo que queda por descontado su formación musical, por lo menos de carácter práctico y orientada a la liturgia y la oración.

Estos conocimientos no solo hay que limitarlos a lo que podríamos denominar como conocimientos culturales tradicionales. La vivencia durante esos años de infancia y primera adolescencia en el monasterio le llevaron a conseguir un conocimiento profundo de la vida monástica, vida que siguió llevando en la escuela episcopal sevillana, regida por unos principios parecidos, resultado que considero que se ve plasmado en su posterior obra *Regula monachorum* (aun siendo consciente de que esta opinión resulte controvertida, como así ha sido hasta ahora), que constituye así una prueba del paso de Isidoro por el monasterio de su hermano y de la educación recibida allí, pues denota un conocimiento notable de todos los ámbitos y entresijos de la vida monástica que no se podrían haber aprendido y explicado de no haber sido por la propia experiencia previa (al contrario de lo que opina Díaz y Díaz, tal y como expuse más arriba). Por tanto, estoy de acuerdo con la opinión de Domínguez del Val (*HALL III*, p. 30), quien, como ya indiqué, afirmaba que Isidoro pudo estudiar en un monasterio. De hecho, pienso que lo más probable es que estudiase en el monasterio de su hermano.

No obstante, solo estoy de acuerdo en parte con la opinión de Domínguez del Val, pues considero que Isidoro abandonaría el monasterio tras el nombramiento de su hermano como obispo, siguiendo, también solo en parte, la postura anteriormente citada de Díaz y Díaz (*INTR.*, pp. 104-106). Pienso que cuando Leandro fue ordenado obispo a finales del 577 o durante el año 578, Isidoro tendría aproximadamente entre 10 y 13 años. Resulta más que probable que de no abandonar el monasterio de su hermano a la misma vez que él, lo hiciese al poco tiempo, en cuanto su hermano estuviese totalmente instalado en la sede hispalense, pues ya ha quedado anteriormente demostrado el interés, el afecto y la autoridad de Leandro hacia Isidoro, lo que haría que el nuevo obispo prefiriera que su hermano continuase sus estudios en otro lugar que le permitiese poder observar su progresión desde cerca.

Por tanto, fue allí en la escuela episcopal sevillana donde Isidoro continuó sus estudios ampliando y profundizando sus conocimientos. Además, a su proceso formativo en la ciudad hispalense hay que añadir lo que aprendió en otros dos lugares importantes: una

más que probable *schola cantorum* especializada, a la que Isidoro debió asistir, al menos durante algún tiempo, y las celebraciones litúrgicas diarias; lugares que le llevaron a profundizar, por un lado, en el conocimiento de las sagradas escrituras y la liturgia y, por otro, en sus conocimientos musicales y en la expresión oral hablada, recitada o cantada. Estos aspectos no son baladí, ya que justificarán logros posteriores como su gran oratoria¹⁶⁹, su gran interés por unificar la liturgia y sus cantos y controlar la correcta interpretación de los mismos¹⁷⁰ o algunas composiciones de carácter lírico que se le atribuyen¹⁷¹. Sin embargo, el alcance de la formación musical (y de los conocimientos musicales) de Isidoro no puede ser delimitado exclusivamente en función todos los baremos (de diversa índole) expuestos, ya que también hay que sumar dos aspectos fundamentales (además de otros tantos secundarios) que también serán analizados a lo largo de toda la tesis. Por un lado, las reflexiones musicales que expone a lo largo de toda su obra (es decir, su pensamiento musical), y, por otro, la realidad musical (teórica y práctica) y musicológica (este último aspecto relacionándolo principalmente con la antigua tradición musicológica de origen griego) de la Península. El análisis conjunto de todos estos aspectos, realizado a lo largo de toda la tesis, conducirá a establecer una descripción bastante aproximada de los verdaderos conocimientos musicales, principalmente de naturaleza práctica (aunque también teórica), que pudo adquirir Isidoro no solo en su juventud, sino a lo largo de toda su vida, así como de su peculiar relación con la música.

Una vez alcanzado el currículum ordinario de las escuelas episcopales, fijado y expuesto más arriba, Isidoro tuvo que recurrir a algo que a esas alturas de su formación ya le sería bastante familiar: la gran biblioteca hispalense, y, además, el contacto con otros clérigos estudiosos (como su hermano) que debieron frecuentar la misma. Allí debió profundizar en el conocimiento de los escritos de otros padres de la Iglesia anteriores y, por extensión, de la Biblia, así como de los cánones conciliares. Del mismo modo, fue allí donde profundizó en el conocimiento de las artes liberales y la literatura y las ciencias clásicas.

¹⁶⁹ Braulio (*Renotatio*) e Ildefonso (*Vir.III.8*) destacan sus excelentes dotes como orador, cualidad muy apreciada en la época debido a la herencia clásica.

¹⁷⁰ Tal y como se puede apreciar en algunos cánones del IV Concilio de Toledo, presidido por Isidoro. El Canon II ordena fijar un mismo culto, con sus oraciones y cantos, sin variación alguna para todo el reino visigodo. Los cánones XI-XVI indican cómo se deben realizar distintos cantos esenciales de la liturgia.

¹⁷¹ Al respecto, véanse el apartado 6.11 (lo relativo a la *Laus Hispaniae*) y el apartado 6.18.

4.6.3. LA CULMINACIÓN DE LA EDUCACIÓN DE ISIDORO. SU FORMACIÓN INTELECTUAL. SU FORMACIÓN COMO OBISPO. SU FORMACIÓN COMO HOMBRE DE SU TIEMPO

Su formación intelectual es la que otorga el peso, los fundamentos y la consistencia a las otras dos. Hay que destacar la importancia que tuvo la gran biblioteca hispalense para su formación intelectual, probablemente la mejor biblioteca hispana en la época de Isidoro, porque fue ahí donde se forjó la verdadera leyenda de Isidoro como el mayor erudito de la Hispania visigoda. Es allí, y gracias a las fuentes contenidas en su amada biblioteca, donde se debe situar la verdadera, genuina e impagable labor investigadora, literaria, doctrinal y didáctica de Isidoro de Sevilla para la cultura hispanovisigoda y occidental; labor que, obviamente, se cimenta sobre unos sólidos pilares educativos iniciados años atrás, pero que es imposible que se pudiera haber realizado sin su formación constante y autodidacta a lo largo de toda su vida y, por tanto, sin las abundantes fuentes de su amada biblioteca sevillana, que serán comentadas en el capítulo siguiente.

Su formación eclesiástica y los conocimientos que aprendió durante sus funciones como obispo de la sede metropolitana de Sevilla son algo capital, ya que constituyen otro de los pilares fundamentales, probablemente el esencial, sobre el que se estructura su vida, su razón de ser y su obra. No se puede entender la vida y la obra de Isidoro de Sevilla sin su faceta episcopal. Ante la falta de datos que hagan pensar otra cosa, lo más probable es que Isidoro desarrollase su formación y su carrera eclesiásticas ligado a la escuela, la biblioteca y la casa episcopal de Sevilla, recibiendo las distintas órdenes menores y el diaconado hasta ser ordenado sacerdote y, finalmente, obispo, siguiendo, probablemente, los ciclos y las edades que señalan los cánones conciliares y que hemos descrito más arriba. También es importante reseñar en este punto, aunque no hay datos que lo corroboren de manera fehaciente, que la gran mayoría de autores citados y utilizados para elaborar este trabajo sostienen que Isidoro también trabajó (si no todo el tiempo, por lo menos en algún momento de su vida o, como mínimo, durante este periodo hasta ser nombrado obispo) como docente y guía espiritual en la escuela episcopal sevillana. Considero que esta opinión es muy probable, y más si tenemos en cuenta el carácter pedagógico y didáctico que caracteriza toda su obra, carácter común a este periodo histórico, pero que en Isidoro adquiere unas características particulares y personalísimas, convirtiéndolo en un recurso didáctico (prácticamente se podría hablar

de un icono didáctico) y una fuente de referencia en los ambientes escolares y académicos de toda la Edad Media¹⁷².

Por último, debo destacar la formación que recibió Isidoro para ser un hombre de su tiempo, un miembro activo dentro de su sociedad y un factor de cambio determinante; en definitiva, para ser un líder. El enorme peso no solo cultural, sino político, doctrinal y moral que Isidoro de Sevilla tuvo para sus contemporáneos no fue fruto de la casualidad y por ello hay que destacar también la formación recibida en este sentido, pues a todas luces resulta fundamental y es enormemente llamativa e importante. En este momento se debe destacar nuevamente la figura de su hermano Leandro, ya que no fueron pocos los conocimientos de muy diversos ámbitos que Isidoro debió aprender al lado de un personaje tan ilustre y determinante como su hermano y en un momento histórico y religioso tan importante. La formación personal, política, diplomática, doctrinal y moral que adquiere Isidoro gracias a la personalidad de Leandro y a su posición y peso en un momento clave de la historia de Hispania, provocarán una profunda huella en Isidoro, huella que, evidentemente, también marcará su carácter y su personalidad y que, como veremos especialmente en el capítulo 6, se reflejará a lo largo de toda su obra¹⁷³.

¹⁷² En esto coinciden todos los grandes estudiosos que han opinado sobre ello y se han ido citando a lo largo de este capítulo. Además, véanse Alaejos, A., “Cómo enseñaba san Isidoro de Sevilla”, *Verdad y Vida* 1, 1943, pp. 209-220; los artículos de Gutiérrez Zuluaga, I., “Las Etimologías de san Isidoro de Sevilla, manual escolar del alto medio europeo”, *Cuadernos de Realidades sociales* 27-28, 1986, pp. 191-199; “Los Orígenes de San Isidoro de Sevilla y su trascendencia didáctica I”, *Revista Española de Pedagogía*, 111, 1970, pp. 219-327; y “Los Orígenes de San Isidoro de Sevilla y su trascendencia didáctica II”, *Revista Española de Pedagogía*, 112, 1970, pp. 311-327.

¹⁷³ El texto que de una manera más clarividente (también concisa) refleja mejor las enseñanzas que Isidoro pudo adquirir en relación al fundamental papel de su hermano Leandro en la sociedad de su tiempo es el capítulo *El hermano menor de un gran hermano mayor*, en *ISGO*, pp. 74-84.

5. CONTEXTO CULTURAL ISIDORIANO. ASPECTOS A TENER EN CUENTA ANTES DE ANALIZAR SU PENSAMIENTO MUSICAL

Este capítulo tiene varios objetivos. El primero de estos objetivos no pretende aportar nada nuevo a lo ya dicho por la bibliografía existente; pero sí que pretende, partiendo de ella, delimitar una serie de ideas para comprender mejor los aspectos del pensamiento musical de Isidoro que se analizarán más adelante, incidiendo para ello en varios puntos clave. En primer lugar, describir el ambiente literario de la Hispania visigoda, destacando los principales rasgos de la cultura del libro (principalmente los aspectos literario y filológico), los principales centros del saber y, sobre todo, los autores y sus obras, situándolos en su contexto, para poder así avanzar en los otros puntos (estos aspectos son tratados principalmente en los apartados 5.1-2). El segundo de estos puntos es dibujar en líneas generales el corpus de fuentes literarias que pudo circular por la Península en la época de Isidoro y para ello se ha de partir de las creaciones literarias de la época (apartados 5.3 y 5.5), aunque en mi caso, evidentemente, debido a la ingente cantidad de material del que estamos hablando, tengo que recurrir a algunos rigurosos listados de fuentes elaborados por algunos de los más grandes especialistas en la materia. El motivo no es otro que justificar la utilización que Isidoro hace de esas mismas fuentes antiguas en la elaboración de sus reflexiones sobre la música, de su pensamiento musical. El tercero de estos puntos es delimitar el tratamiento que los autores hispanovisigodos hicieron de las fuentes clásicas y patrísticas anteriores, cómo las utilizaron y trabajaron (apartados 5.4 y 5.7). Evidentemente, este es un factor muy importante para poder situarnos correctamente ante la utilización que Isidoro hace de esas mismas fuentes dentro de sus reflexiones puramente musicales.

El segundo de los objetivos de este capítulo (más novedoso, innovador y cercano al objetivo general de la tesis que el anterior) es relacionar este contexto cultural y literario con el pensamiento musical isidoriano, indicando qué conexiones existieron (o no existieron) entre los grandes autores que aparecen a lo largo del capítulo y el pensamiento musical isidoriano o el pensamiento musical en general, adelantando en muchos casos su posterior papel en esta tesis. Este objetivo se realiza a lo largo de todo el capítulo. Para indicar muchas de estas relaciones se recurrirá a las notas al pie de página a los autores que ya se vienen utilizando a lo largo de la tesis.

El tercer objetivo de este capítulo (sin duda, la mayor aportación del capítulo a la bibliografía existente) es mostrar un listado de los autores utilizados por Isidoro para elaborar los aspectos de su pensamiento musical tratados en esta tesis (apartado 5.6).

Para ello parto del estudio de las fuentes que he realizado. No obstante, se trata de un listado superficial, aunque estructurado y comentado (quizá algo más complejo que los que se ofrecen en este capítulo), cuyo único objetivo es mostrar la correlación existente entre mis investigaciones y estos listados seleccionados. Por tanto, no se analizan las fuentes ni su relación con el pensamiento musical de Isidoro. El análisis de estas fuentes se realizará posteriormente de manera individualizada y minuciosa en cada uno de los capítulos de la tesis y, además, se dedicará un apartado a comentarlas en las conclusiones.

5.1. LA CULTURA LITERARIA VISIGÓTICA. AUTORES Y BIBLIOTECAS

Ya se ha dicho en el capítulo anterior que, a partir de la segunda mitad del siglo VI, el foco cultural de Europa Occidental se fue trasladando de Italia a Hispania, donde a lo largo de todo el siglo VII se desarrolló la cultura hispanovisigótica. Esa cultura resulta impensable sin los libros, que son considerados artículos codiciados y se coleccionan con interés por las élites ilustradas, desarrollándose grandes bibliotecas a lo largo de toda la época visigoda.

Estableciendo relaciones con el capítulo anterior, dedicado a la educación, se puede entender que todas las sedes episcopales y los monasterios debieron tener al menos una pequeña biblioteca (según el más básico y estricto sentido etimológico de la palabra) que guardase los libros imprescindibles para la celebración de la liturgia y la educación básica de los clérigos. No obstante, resulta obvio pensar que a medida que aumentasen la importancia eclesiástica y los bienes del monasterio o la sede episcopal, los fondos de las bibliotecas de los mismos debieron aumentar también, de tal manera que en las principales sedes episcopales y los principales centros monásticos debieron existir importantes bibliotecas (siempre teniendo en cuenta las peculiares características culturales de la época)¹⁷⁴. Por ese motivo las principales bibliotecas debieron situarse en las principales sedes episcopales. Tal es el caso de Braga, Mérida, Sevilla, Toledo o Zaragoza, aunque, no obstante, constancia de la grandeza de esas bibliotecas a través de las obras de sus obispos solo se tiene de las de Sevilla, Toledo y Zaragoza. También se podría decir lo mismo con la sede de Braga a partir de la figura de Martín, de quien se puede deducir que estableció una gran biblioteca en el monasterio de Dumio que probablemente le acompañó al ser nombrado obispo metropolitano de Braga.

¹⁷⁴ Evidentemente, el esplendor y la grandeza de estas bibliotecas no se puede comparar con las grandes bibliotecas de la Antigüedad.

Por otra parte, resulta interesante comprobar cómo cerca de estas grandes sedes episcopales se desarrollaron la gran mayoría de los principales monasterios de la época a excepción del monasterio servitano, del que hablaremos más adelante, relativamente cercano a la sede episcopal valenciana (que aun así también se debe considerar como una sede episcopal importante). Así pues, se puede citar el monasterio de Dumio, fundado por Martín de Braga, al lado de la ciudad homónima, los monasterios de Santa Eulalia y de Cauliana en Mérida, el monasterio Honoriacense en Sevilla, el monasterio anexo a la iglesia de Santa Engracia en Zaragoza y el monasterio Agaliense en Toledo. Además, a estas bibliotecas habría que sumar la biblioteca regia (una o varias), situada en Toledo, y otras tantas de otras personas interesadas en la cultura, principalmente nobles y presbíteros, algunas de las cuales ya han sido citadas y otras se citarán a continuación.

Del mismo modo, en el capítulo anterior también se han dado muestras de la extensión de esa cultura y de cómo alcanza no sólo a los altos cargos eclesiásticos, sino también, aunque a niveles más bajos, al clero en general, a miembros de la realeza y la nobleza y a integrantes del Aula Regia y el funcionariado público.

No obstante, por encima de todos estos hombres, destacan la obra pastoral y literaria de una minoría ilustrada y conocida. A lo largo de los aproximadamente ciento cincuenta años que dura el esplendor del reino visigodo, aunque desiguales en cuanto a calidad e importancia, aparecen una serie de nombres que marcarán las cimas culturales y literarias de la sociedad hispanovisigoda. Así, ya en el siglo VI hay que destacar la obra de Justo de Urgel¹⁷⁵, Justiniano de Valencia (del que desgraciadamente no se ha conservado nada), Donato servitano (del que no se ha conservado nada), Apringio de Beja¹⁷⁶, Eutropio de Valencia, Martín de Braga, Pascasio de Dumio¹⁷⁷, Liciniano de

¹⁷⁵ De Justo de Urgel (quien vivió en la primera mitad del siglo VI y fue obispo de la sede homónima) solo se han conservado dos obras: un comentario al *Cantar de los cantares* y un sermón compuesto sobre san Vicente. Para la edición del *Comentario al Cantar de los cantares*, véase Guglielmetti, R. E., *Giusto d'Urgell. Explanatio in Cantica Canticorum. Un vescovo esegeta nel regno visigoto*. Florencia, Per verba. Testi mediolatini con traduzione 27, 2011. Para el sermón, véase Martín, J. C., Iranzo Abellan, S., "Justo de Urgel, *Sermo de s. Vincentio* (CPL 1092): estudio de su tradición manuscrita, edición crítica y traducción", *Anuario de Estudios Medievales* 42/1, 2012, pp. 229-251.

¹⁷⁶ Apringio de Beja (obispo visigodo del siglo VI) es famoso por su comentario al *Apocalipsis*. Véanse las ediciones de Gryson, R., *Apringii Pacensis Episcopi Tractatus in Apocalypsin Fragmenta quae supersunt*, en *Variorum Auctorum commentaria minora in Apocalypsin Iohannis*, Turnhout, CCSL 107, 2003, pp. 31-97, y la traducción de Del Campo Hernández, A., *Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja. Introducción, texto latino y traducción*, Estella, Verbo Divino, 1991, pp. 63-132.

¹⁷⁷ Poco se sabe de la vida de Pascasio de Dumio a excepción de que fue un subordinado de Martín de Braga y probablemente discípulo suyo. Su importancia radica en su habilidad como traductor de griego,

Cartagena¹⁷⁸, Mazona de Mérida (del que no se ha conservado nada), Leandro de Sevilla o Juan de Bicláro (este último, godo)¹⁷⁹. El siglo VII es el período de la consolidación y del apogeo cultural hispanovisigótico. En este siglo destaca con luz propia la figura de Isidoro de Sevilla, cuya obra, así como las mejores ediciones críticas de la misma, son comentadas en el capítulo siguiente. Pero, además, se debe destacar a los principales obispos que engrandecieron la sede toledana: Eladio, Justo y Eugenio I (de estos tres no se ha conservado nada), Eugenio II, Ildefonso, Julián o Félix¹⁸⁰. En la sede de Zaragoza destaca por encima de todos, Braulio (la mayor luminaria de la época después de Isidoro de Sevilla) y Tajón¹⁸¹. Por último, en el norte y el oeste destacan las figuras de Fructuoso y Valerio. Además, tal y como se indicó más arriba, también ha quedado testimonio de la obra y las inclinaciones literarias de personajes de la realeza, entre los que destaca Sisebuto, aunque también hay muestras literarias de otros reyes (o de sus cancillerías), tal y como ocurre con Recaredo, Chintila, Chindasvito, Recesvinto o Wamba; o de la nobleza, como ocurre con Bulgarano o Cesáreo (además del conde Lorenzo).

un hecho muy poco común en la Hispania visigoda. Debido a ello, tradujo a instancias de Martín, los *Verba seniorum*, obra también concida con otros nombres como *Liber Geronticum de octo principalibus vitiis*. Véase la edición de J. Geraldine Freire en *A versao latina por Pascasio de Dume dos Apophthegmata Patrum*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1971.

¹⁷⁸ Liciniano de Cartagena fue obispo de la ciudad homónima en la segunda mitad del siglo VI; por tanto, en territorio bizantino. Se le atribuye una producción más extensa de la que tan sólo se han conservado tres cartas editadas por Madoz en *Liciniano de Cartagena y sus cartas*, edición crítica y estudio histórico, Madrid, Facultades de Teología y de Filosofía del Colegio Máximo de Oña, 1948. A día de hoy sigue siendo la mejor edición de las cartas. Además incluye una completa introducción.

¹⁷⁹ Juan de Bicláro (nacido hacia la mitad del siglo VI y muerto en torno al 620) fue una de las personalidades literarias más importantes de su época. Tuvo una vida intensa marcada por los acontecimientos político-religiosos imperantes y llegó a ser abad del monasterio de Bicláro (monasterio de situación incierta o no del todo definida) y obispo de Gerona. Su importancia literaria radica en la temática de su única obra conservada: el género histórico, ya que fue autor de una crónica escrita anteriormente a la de Isidoro de Sevilla. Para su vida y su *Chronica*, véase Campos, J., *Juan de Bicláro, obispo de Gerona. Su vida y su obra*. Madrid, CSIC, 1960.

¹⁸⁰ Vivió en los últimos tiempos del reino hispanovisigodo, siendo obispo de Toledo entre el 693 y el 702 aproximadamente, año en el que probablemente murió. No existen ediciones críticas de su *Vita sancti Iuliani*. Véase PL 96, 443-452.

¹⁸¹ Tajón de Zaragoza fue una notable figura religiosa (llegó a ser obispo de la importante sede de Zaragoza, sucediendo a Braulio) y literaria de la Hispania visigoda de la que se han conservado varias cartas y una obra principal: sus *Sentencias*, que continúan una tradición literaria anterior a él, seguramente bajo la influencia de Isidoro de Sevilla. Además, su admiración por Gregorio Magno le condujo a copiar alguna de sus obras, aspecto que será comentado más adelante. Sus sentencias todavía no están editadas críticamente. Véanse PL 80, cols. 727-990; y García Villada, Z., “Fragmentos inéditos de Tajón”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 30, 1914, pp. 23-31, pp. 27-31. Para su carta a Eugenio, véase Díaz y Díaz, M. C., *Libros y librerías de la Rioja altomedieval*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 342-346. Para su carta a Braulio, véase la edición del *Epistolario* brauliano de Riesco Terrero, p. 154. Para más información sobre la vida y la obra de Tajón de Zaragoza, véanse el capítulo de J. C. Martín, “Tajón de Zaragoza” en *HVM*, pp. 196-202 y *HALL IV*, pp. 97-112.

Es evidente que los logros literarios y teológicos de esta minoría ilustrada no pudieron venir de la nada. De hecho, se pueden observar una gran cantidad de menciones y referencias a textos y formas clásicas. Pero, por otro lado, resulta obvio decir que la erudición y la obra de estos autores es desigual en calidad y cantidad (siempre teniendo en cuenta lo conservado), así como en el número de referencias clásicas y patrísticas y el conocimiento de las mismas. Figuras fundamentales de esta época desde el punto de vista exclusivamente literario son, en el siglo VI, Leandro de Sevilla, Martín de Braga o Juan de Biclara; y el siglo VII Isidoro de Sevilla, Braulio de Zaragoza, Tajón de Zaragoza, Fructuoso de Braga, Valerio del Bierzo y los obispos toledanos Eugenio II, Ildefonso y Julián. No obstante, si lo que se pretende es establecer un catálogo o, al menos, una relación más estrecha con las fuentes literarias existentes en la época de Isidoro se ha de acudir por encima de todos a Isidoro de Sevilla y, en segundo lugar, a Braulio de Zaragoza, ya que, sin lugar a dudas, fueron los dos escritores que tuvieron un mayor conocimiento de los autores antiguos y profesaron una mayor y más profunda admiración por las letras de la Antigüedad. Un lugar fundamental en este campo lo ocupan también, en primer lugar, Julián de Toledo y, en segundo lugar, Eugenio II de Toledo, pero se deben tener en cuenta algunas precauciones a la hora de analizar las fuentes de estos obispos toledanos y establecer analogías con las fuentes isidorianas. En primer lugar, se ha de destacar que estos autores son algo posteriores a Isidoro (Julián, el más prolífico en lo que a fuentes antiguas se refiere, bastante más). En segundo lugar, que estos autores fueron obispos de la sede regia, lo que implica que tuvieron acceso a colecciones más amplias, puesto que, aunque anteriormente se dijo que la biblioteca de Isidoro pudo ser la mayor de su tiempo, es más que probable que la biblioteca o las bibliotecas de Toledo, capital del reino, se fuesen ampliando a lo largo del siglo VII debido al interés bibliófilo de estas élites ilustradas. En tercer lugar, que Eugenio fue sobre todo un poeta y la obra conservada de él está constituida principalmente por poemas, por lo que, aunque un análisis riguroso de las fuentes que pudo utilizar Eugenio de Toledo se constituye fundamental, no lo es tanto desde la temática que nos ocupa.

5.2. CULTURA LIBRARIA

En la Hispania visigoda se desarrolló una particular cultura del libro caracterizada por un fuerte interés bibliófilo que no sólo afectó a las élites dominantes más ilustradas, sino que se extendió a otros estratos sociales más amplios, aunque siempre minoritarios, deseosos de conseguir libros y lecturas que, desde luego, eran considerados como

verdaderos lujos de coleccionista¹⁸². Estas inquietudes quedan reflejadas de una manera más auténtica en el género epistolar, que es la vía principal para el conocimiento de estos ámbitos. Entre todo el género epistolar conservado, aparte de la obra de Isidoro, sobresalen dos ejemplos paradigmáticos de lo que pretendo demostrar. El primero es el epistolario brauliano, al que ya hicimos referencia. El segundo recoge distintas cartas, intercambiadas entre varios de los personajes más importantes de la época, que narran el proceso de creación e introducción de los *Libros Morales* (*Moralia in Job*) de Gregorio Magno en la Península.

5.2.1. EL EPISTOLARIO DE BRAULIO DE ZARAGOZA

El *Epistolario* de Braulio¹⁸³ se constituye como la mejor fuente directa que nos habla de este clima cultural y literario, aportando, además, el nombre de obras y autores antiguos que se podían leer en esa época en la Península, así como citas textuales y modelos contenidos en estas obras. En estos últimos apartados destacan especialmente las cartas de autoría brauliana, que, al igual que el resto de su producción, ocupan un lugar fundamental en la literatura hispanovisigoda. Teniendo en cuenta la doble vertiente que acabo de dibujar, se pueden realizar dos tipos de análisis del *Epistolario* brauliano. El primero, relacionado con la cultura del libro y el interés bibliófilo desarrollado en la época. El segundo (que se hará más adelante), relacionado con las fuentes¹⁸⁴.

¹⁸² En relación a este punto, resulta muy ilustrativa una anécdota narrada en la *Vida de san Fructuoso*, en la que se puede apreciar este elevadísimo valor económico (y también sentimental) del libro. Dicha anécdota se encuadra dentro de un viaje que realizaron Fructuoso y algunos de sus discípulos de Lusitania a la Bética durante un invierno lluvioso que había provocado el desbordamiento de muchos ríos. Al intentar vadear uno, el muchacho que cruzaba el río con el caballo que transportaba los códices cayó al agua alcanzando a duras penas la orilla. Al llegar Fructuoso al lugar (él iba detrás porque tenía por costumbre ir a pie) y ver lo ocurrido, mandó sacar los códices del agua. Al sacarlos pudieron observar que no estaban ni siquiera húmedos.

De aquí se deducen dos ideas fundamentales relacionadas con la temática que traemos. La primera es que los códices (al menos los más importantes) viajaban con su dueño, principalmente en los viajes de larga duración. En esta ocasión no me estoy refiriendo a libros litúrgicos que resultaría más fácil reponer, sino a otros libros de contenido distinto, más en la línea que estamos tratando. La segunda idea está relacionada con el cuidado con el que se trataban estos libros. El hecho de que no les diera tiempo a mojarse (ni siquiera a humedecerse) se tuvo que deber muy probablemente a que irían bastante envueltos, desde luego como medida de protección y prevención ante cualquier posible accidente. No obstante, se debe hacer notar a la hora de darle la veracidad necesaria a esta narración, que este relato se enmarca dentro de una serie de relatos de milagros del santo; pero, de igual manera, también se debe hacer notar que en esta historia, a diferencia de otros relatos milagrosos de la *Vida de san Fructuoso*, no se habla en ningún momento de ayuda o intervención divina, por lo que se puede entender que esto, el que debido a su valor económico, cultural o sentimental los códices viajaran con sus dueños y se protegieran como verdaderas reliquias, era una práctica normal. Véase Díaz y Díaz, *La vida de san Fructuoso de Braga...* pp. 100-101.

¹⁸³ Recuérdese que, a lo largo de toda la obra, se seguirá la edición de Riesco Terrero.

¹⁸⁴ No en todas las cartas del Epistolario Brauliano aparecen contenidos de esta índole. En este análisis hago referencia exclusivamente a aquellas cartas en las que los protagonistas muestran intereses, actitudes o hechos relacionados con la temática que traemos. Por tanto, de las 44 cartas que contiene el epistolario,

En relación a la cultura del libro y el interés bibliófilo, se pueden obtener las siguientes conclusiones. En primer lugar, podemos observar como esa minoría (ilustrada) a la que acabamos de hacer referencia no lo es tanto, ya que el círculo ilustrado no se reduce a los grandes obispos visigodos, sino que se extiende a otros estratos sociales, tal y como reflejan los remitentes y destinatarios de las cartas. En relación al clero, se puede observar cómo aparece un papa, varios obispos aparte de Braulio (cartas I-VIII, Isidoro; carta XXII, un obispo llamado Eutropio; y las cartas XLIII y XLIV, Fructuoso de Braga) y, lo que es más importante, otros órdenes eclesiásticos de menor rango que los anteriores, tales como arcedianos, abades (una abadesa también) y presbíteros, que son los que nos indican realmente la expansión de esa cultura del libro. Entre los laicos, aparecen reyes (el rey Recesvinto en las cartas XXVIII-XLI, quien le envía un códice en mal estado a Braulio para que lo corrija¹⁸⁵) y nobles (como las referencias a una importante biblioteca de un conde Lorenzo, probablemente en Toledo, en las cartas XXV y XXVI), así como otros hombres y mujeres sin identificar, probablemente pertenecientes a clases bastante acomodadas, que son los que nuevamente nos dan información sobre esa expansión cultural que acabamos de comentar. Resulta llamativa la cantidad de cartas intercambiadas con mujeres (concretamente seis y muchas dirigidas a varias mujeres), de lo que se puede deducir que la educación no era algo restringido a los hombres, puesto que había mujeres, laicas, que también tenían acceso a la cultura y a los libros, tal y como demuestran las cartas. En segundo lugar, aparecen varias muestras del interés por adquirir nuevos libros y copias y los problemas que derivan de ese interés. Prueba de ello son las cartas XIV (problemas para la adquisición de pergamino), XXV y XXVI (la búsqueda del libro en la biblioteca del conde Lorenzo), la XLII (Braulio le pide a Tajón la copia de los *Moralia*) y las XLII y XLIII (Fructuoso le pide a Braulio bastantes libros que éste no encuentra y que afirma que intentará enviarle más tarde). En tercer lugar, se observa cómo la erudición y la cultura

solo tengo en cuenta 23, concretamente la I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV, XVI, XXII, XXV, XXVI, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII y XLIV.

¹⁸⁵ Este interés de la realeza por obtener una buena lectura no es un caso aislado, ya que su padre Chindasvinto encargó a Eugenio II de Toledo la corrección de un manuscrito de la biblioteca palatina que contenía unos textos de Draconio, textos que tras la revisión de Eugenio se convirtieron prácticamente en una nueva edición. Esta noticia se conoce a través de la carta prefacio que el obispo dedicó al rey al comienzo de su recensión (véase en la edición de la obra eugeniana de Alberto, P. F., Turnhout, CCSL 114, 2005, pp. 325-390). Caso aparte merece el envío de Tajón a Roma (al parecer por orden de Chindasvinto) para copiar los *Moralia in Job* de Gregorio Magno, caso comentado a continuación.

En relación a Draconio, poeta africano del siglo V, cabe destacar que, tal y como veremos, Isidoro debió conocer parte de su obra, aunque no en su totalidad. No obstante, este poeta no ejerce influencia sobre las reflexiones relacionadas con la música que exponemos en esta tesis.

de un hombre es considerado algo muy valioso entre las virtudes que éste debe tener, ya que se puede ver cómo se halaga o se informa acerca de los buenos hábitos lectores del presbítero Yactato (en la carta IX) o del conocimiento y la cultura de hombres como los presbíteros y abades Emiliano (carta XXV) y Tajón (carta XLII), por no hablar de la superior erudición de Braulio, referida en bastantes cartas. Relacionado con esto último, en cuarto lugar, se puede observar el estudio profundo de la Biblia, los textos patrísticos o las actas conciliares. Este hecho, en cierta manera, se observa en todo el *Epistolario*, pero se ve de manera más clara en las cartas III (Braulio le pide a Isidoro las actas del II Concilio de Sevilla¹⁸⁶), XLII (Braulio responde con profundo conocimiento a Tajón sobre distintas dudas planteadas sobre la correcta interpretación textos patrísticos) y XLIII y XLIV (Fructuoso plantea a Braulio distintas dudas y éste le responde demostrando nuevamente grandes conocimientos de exégesis bíblica y patrística). Por último, en quinto lugar, el epistolario también hace referencia a conocimientos filológicos bastante técnicos referentes a la transmisión textual (carta XLIV, en la que Braulio comenta a Fructuoso distintos problemas de transmisión del texto bíblico desde la traducción griega de los *Setenta* realizada en época helenística hasta la época visigoda) y a la crítica textual (cartas XXVI y XXXVIII-XLI, en las que se observan diversas cuestiones relacionadas con la *emendatio* que Braulio tiene que realizar al texto que le ha enviado Recesvinto).

5.2.2. UN CASO PARADIGMÁTICO: EL PROCESO DE CREACIÓN E INTRODUCCIÓN EN LA PENÍNSULA DE LOS *MORALIA IN JOB* DE GREGORIO MAGNO A TRAVÉS DEL GÉNERO EPISTOLAR

También en el género epistolar se encuentra el caso más paradigmático relacionado con el gran interés y las inquietudes intelectuales y bibliófilas desarrolladas en la época: se

¹⁸⁶ Puede que se trate del II Concilio de Sevilla, ya que en el canon XII de ese concilio, se presenta un obispo (sin nombre) que renegaba de las dos naturalezas de Cristo (véase *CVHR*, p. 171), pero que terminó cambiando de opinión ante los razonamientos de Isidoro. En este caso, según cuenta Braulio en dicha carta, un tal Sintario sale convencido de la argumentación isidoriana. Algunos autores han sostenido que estas palabras hacen referencia a un tercer concilio celebrado también en Sevilla, cuyas actas se han perdido, opinión que, a día de hoy, no se puede demostrar con total certeza. No obstante, en este sentido siempre hay que tener presente la opinión de Martínez Díez, quien defiende la celebración de este III Concilio de Sevilla en la introducción de la *CCH*, vol. 1, pp. 318-321. Véase también Madoz, J. *Epistolario de San Braulio de Zaragoza: Edición crítica según el códice 22 del Archivo Capitular de León*. Madrid, 1941, p. 77, nota 26; y Lynch, C. H. y Galindo, P., *San Braulio, obispo de Zaragoza, (631-651), su vida y sus obras*. Madrid, 1950, p. 126. En cualquier caso no deja de ser un testimonio más (aparte de los mismos cánones conciliares) de que las actas de los concilios se conservaban, se leían, se estudiaban y se debatían.

trata del proceso de la creación e introducción en la Península de una obra clave de literatura cristiana occidental, los llamados *Moralia in Job* de Gregorio Magno, obra que gozó de un enorme interés e influencia en Hispania. Su creación está directamente relacionada con la Península, surgiendo todo este proceso a raíz de la estrecha relación entre Leandro y Gregorio Magno y el interés del primero por conseguir la obra¹⁸⁷. Desde el comienzo de la creación de la obra hasta que se pudo ver de manera completa en Hispania tuvieron que pasar varias décadas, unos setenta años aproximadamente, interviniendo en este proceso, aparte del propio Leandro, varios de los personajes más importantes de la historia y la cultura de la época, como Liciniano de Cartagena¹⁸⁸,

¹⁸⁷ Durante el período (o los períodos) que Leandro estuvo en Constantinopla, nació y se desarrolló una profunda y duradera amistad entre el obispo hispalense y el futuro papa Gregorio Magno que provocó que, a instancias de Leandro, Gregorio empezara a componer una obra sobre el Libro de Job. Esta obra en principio tenía forma homilética y no comentaba el Libro de Job en su totalidad. Estando aún sin terminar, Leandro se llevó una copia a su vuelta a Hispania. Por su parte, Gregorio, no contento con el resultado final, continuó trabajando en la obra, terminando de comentar todo el Libro de Job y estructurándola en forma de libros, trabajo que le llevaría unos cuantos años más, sobre todo a partir de las obligaciones que le provocó su nombramiento como Papa. En el año 591 escribe una carta a Leandro en respuesta a otra que había recibido del obispo hispalense en la que le preguntaba algunas dudas. En la carta de Gregorio (*Ep.*1.41) se observan grandes muestras de afecto por el obispo sevillano a quien describe como la causa por la que escribe la obra y la persona a la que va dedicada, así como información detallada del estado de la obra en ese momento. Indica que, descontento con el estado de la obra, decidió modificar cosas y darle forma libraria. Además, se puede observar como la obra ya está casi acabada y que los copistas están trabajando todavía con ella, por lo que no le puede mandar todavía los libros junto con la carta. En el 592 edita su *Regla pastoral*, en la que se refiere a los *Libros Morales* como una obra ya terminada (“*Nam sicut in libris Moraliibus dixisse me memini*” [*Past.*2.6]; por lo que parece dar a entender que la obra ya está terminada). Debido al nombre que utiliza para nombrarlos, aquí ya se vislumbra el carácter principalmente moral que tendrán los libros. No obstante, esos son años de gran actividad pastoral y literaria para Gregorio, por lo que las copias de los *Libros morales* prometidas a Leandro tendrán que esperar al 595. En abril de ese año, el papa envía finalmente una copia de los dos primeros libros de los *Morales* a Leandro, tal y como le prometió en la carta anteriormente citada. Estos libros van introducidos por una extensa carta dedicatoria y acompañados, para compensar la larga espera del obispo hispalense, por un ejemplar de su *Regla Pastoral*. Todo el conjunto va acompañado de una breve carta (*Ep.*5.53) en la que se observa una vez más el profundo afecto que Gregorio le profesaba a Leandro y (he ahí el quid de la cuestión) cómo tan sólo le manda las dos primeras partes de las cuatro que constituyen la obra, alegando que no disponía de esos códices en ese momento, pues los había entregado todos a diversos monasterios.

¹⁸⁸ A finales del año 595, Liciniano, obispo de Cartagena, escribe a Gregorio Magno, ya papa, una carta (Madoz, J., *Liciniano de Cartagena y sus cartas...* pp. 92-96) planteándole algunas dudas para el cumplimiento de su *Regla pastoral*. Pero además, y esto es lo que nos interesa, se describe como un apasionado lector y gran bibliófilo. Comenta varios aspectos de carácter literario, entre los que destaca un texto en el que muestra su desacuerdo con un librito que posee de una traducción latina en seis libros que Hilario de Potiers realizó de un comentario original griego de Orígenes sobre el *Libro de Job*. Pero, lo más importante de la carta de Liciniano es que le pide los *Moralia*, pero ya en su forma definitiva. Debió conocer su existencia gracias a Leandro de Sevilla. Quizá, cuando éste volvió de Constantinopla debió parar por poco tiempo en Cartagena, por lo que pudo ver la obra, pero no leerla. Pero, además, Liciniano también sabía que el papa había revisado esa obra y la había escrito en forma de libros (probablemente a través de la mención que hace de ellos en su *Regula pastoralis*, que acabo de comentar más arriba y que Liciniano obviamente había leído). No hay constancia de que el papa enviara la obra e, incluso, hasta varias décadas después todo parece indicar que no existían copias de la misma en Hispania.

Braulio de Zaragoza¹⁸⁹, Tajón de Zaragoza¹⁹⁰ e, incluso (aunque esto a día de hoy no se puede probar mediante documentos), el rey Chindasvinto¹⁹¹. Este complejo proceso resulta el caso más paradigmático de los intereses e inquietudes bibliófilos de unos hombres que hicieron todo lo que estuvo en su mano por conseguir buenas lecturas que completaran sus bibliotecas.

5.3. LA LITERATURA GRIEGA Y EL CONOCIMIENTO DEL GRIEGO. OTRAS INFLUENCIAS FORÁNEAS

Además del análisis de las fuentes antiguas, hay que destacar otros dos aspectos que nos ayudan a comprender el contexto cultural isidoriano, especialmente el primero de ellos, ya que resulta clave a la hora de contextualizar correctamente muchas de las etimologías que ofrece a lo largo de su obra.

5.3.1. LA LITERATURA GRIEGA Y EL CONOCIMIENTO DEL GRIEGO

Desde finales del siglo IV el griego empezó a desaparecer del Occidente europeo. Me refiero a aquellos lugares en los que en algún momento se habló, tal y como ocurrió con el sur de la península itálica o Sicilia. No obstante, parafraseando a Reynolds y Wilson, se debe tener en cuenta que:

¹⁸⁹ Quien, como se puede leer en la carta XLII de su *Epistolario*, pide a Tajón, su futuro sucesor en el obispado cesaraugustano, la obra de Gregorio, consciente de que era imposible encontrarlas en la Península y de que Tajón había traído la obra copiada de Roma.

¹⁹⁰ Tajón protagoniza el último capítulo de la introducción de las *Moralia* en Hispania, ya que el religioso y literato hispano viaja a Roma para copiar las obras del pontífice. No se sabe con exactitud el motivo del viaje, pero sí que Tajón fue a Roma, copió la obra y la trajo a Hispania. La fuente principal que transmite este hecho es la carta prefacio que precede a su copia de los *Moralia* y otros textos de Gregorio y que envía a Eugenio II de Toledo. A través de ella sabemos que la copia de los textos fue realizada por él mismo y que el viaje tuvo lugar entre el 549-550 y la fecha de la muerte de Eugenio II de Toledo, que aconteció en el año 657. Posteriormente la *Crónica Mozárabe de 754* se encargó de narrar este hecho, ya con claros tintes legendarios característicos de la literatura hagiográfica de la época. Para ver todo el relato de este famoso viaje desde sus comienzos hasta su posterior transformación en leyenda, véase Orlandis, J., *Historia del Reino Visigodo...*, pp. 403-411. Véanse también el artículo de Ruth Miguel Franco, “Ecos del *Epistolarium* de Braulio de Zaragoza en la carta prefacio de Tajón de Zaragoza a Eugenio de Toledo (CPL 1267) en los *Moralia in Job*” en *Lemir 14*, 2010, pp. 289-300; especialmente p. 290; el capítulo Martín, J. C., “Tajón de Zaragoza”, en *HVM*, p. 197; y *HALL IV*, pp. 97-112. Para la edición de la carta que Tajón dirige a Eugenio II de Toledo, véase la edición de Vollmer, F. en *Fl. Merobaudis reliquiae: Blossi Aemilii Dracontii Carmina Eugenii Toletani Episcopi Carmina et Epistulae*. Berolini, Apud Weidmannos, 1905. Editio nova lucis ope expressa, 1961, pp. 287-290. Para la edición de la *Crónica Mozárabe del año 754*, véase la edición crítica y la traducción de J. E. López Pereira (ed.), *Crónica mozárabe de 754*. Zaragoza, Anúbar, 1980, pp. 39-45 (c. II).

¹⁹¹ Quizá Tajón fue enviado a Roma por el rey Chindasvinto para resolver asuntos que se trataron en el VII Concilio de Toledo, pero no existen pruebas definitivas a día de hoy que defiendan esta postura.

*[...] en todas las demás partes de Europa occidental, donde esa lengua nunca había estado firmemente establecida, si es que alguna vez se habló, el conocimiento del griego se convirtió en un hecho de excepcional rareza a lo largo de toda la Edad Media*¹⁹².

Por otra parte, resulta obvio afirmar que en la Península se habló griego en la época visigoda, tal y como se puede deducir de la ocupación bizantina del levante peninsular. Pero, además, podemos pensar que la extensión del griego en la Península no se debió reducir a la franja bizantina, sino que es probable que comunidades griegas se estableciesen en otros lugares, tal es el caso de Mérida y los alrededores.

Se han conservado varias inscripciones griegas de esta época, pero lo que más llama la atención de ellas es que algunas no se han conservado en territorio bizantino, sino en Mérida o Mértola (Portugal)¹⁹³. Además, la presencia bizantina en la Península, sin duda, favoreció el intercambio cultural con el Oriente mediterráneo. De hecho, más arriba se ha podido observar como algunos personajes como Leandro o Liciniano de Cartagena (nótese que Cartagena en aquella época era territorio bizantino) viajan al Oriente griego y vuelven con libros o mantienen contactos epistolares con el exterior, de tal manera que existe un cierto influjo cultural procedente de otras regiones.

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho, la lengua griega resultó una completa desconocida para la inmensa mayoría de los habitantes de Hispania que no habitaron el territorio ocupado por los bizantinos y que no tenían esa ascendencia cultural. Además, la gran mayoría de la literatura griega que se leyó en Hispania provenía de traducciones latinas realizadas previamente fuera de la Península.

Sin embargo, la agradable excepción que confirma la regla se puede encontrar en la figura de Martín de Braga. Como ya se indicó, a través de sus propios escritos se puede saber que nació en Panonia y a través de otros autores que viajó a Tierra Santa, lugar en el que permaneció por un tiempo hasta que finalmente llegó al reino suevo hispano (previo paso por la Galia), donde permaneció toda su vida realizando una auténtica

¹⁹² Reynolds L. D., Wilson, N. G., *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, Madrid, 2013, pp. 137-139.

¹⁹³ Las inscripciones griegas encontradas en Hispania que se han podido datar en esos siglos se pueden ver en Vives, J., *Inscripciones cristianas...* Se trata de las inscripciones nº 419 (Trujillo, año 575), nº 420 (Mértola, siglos VI-VII), nº 421 (Carteia, siglo XI), nº 423 (también Cartagena, en siglos VI-VII) y nº 426 (Mérida, siglos VI-VII).

proeza cultural, teológica, pastoral y doctrinal. Su educación y su vivencia por el Mediterráneo oriental le propiciaron conocimientos que introdujo en Hispania.

En primer lugar, cabe destacar su conocimiento de la lengua griega, lo que propició que tanto él como algún otro discípulo suyo (el caso conocido es el de Pascasio) tradujesen al latín algunos textos griegos. Estas constituyen prácticamente las únicas excepciones en las que la crítica especializada no ha dudado nunca en afirmar que estos hombres conocían la lengua griega. Entre estos textos ocupa un lugar especial la traducción de una versión reducida del *Apophthegmata patrum* (colecciones anónimas griegas de *sententiae* y *vitae*), las *Sententiae Patrum Aegyptiorum*, que gozaron de una gran difusión por la Península¹⁹⁴. También resulta igualmente ilustrativa los *Capitula ex orientalium Patrum synodis*, conocidos como *Capitula Martini*, una traducción de distintos cánones de concilios orientales en cuyo prólogo se observan distintas puntualizaciones de carácter filológico, ya que, según se deduce, Martín se ve obligado a realizar esta traducción debido a los errores de los traductores y copistas, quienes habían hecho perder la pureza del significado de los cánones. Por su parte, Pascasio también tradujo a instancias de Martín, los *Verba seniorum*¹⁹⁵, obra relacionada (igual que la primera) con el monaquismo bracarense.

Por otro lado, y aunque no entra dentro de este apartado del análisis, resulta igual de importante poner de manifiesto su estrecha relación con las obras de Séneca¹⁹⁶. Es indudable que conocía la obra del pensador cordobés (y no a través de fuentes secundarias), ya que gran parte de la suya está basada directamente en la producción senequista. Existen obras como *Pro repellenda jactantia*, *De superbia* y *Exhortatio humilitatis*, basadas filosófica, gramatical y literariamente en las obras del filósofo estoico, (aunque en estas tres se puede observar un carácter más personal y cristiano). Un caso más exagerado lo encontramos en *De ira*, probablemente calcada en muchos

¹⁹⁴ No obstante, sobre el conocimiento del griego de Martín así como en otros autores de la época como Isidoro y Julián véase el artículo de Domínguez del Val “El helenismo de los escritores cristianos españoles en los siete primeros siglos” en *Miscelánea Patrística. Homenaje internacional al P. Ángel C. Vega, O. S. A. 1918-1968*, El Escorial, 1968, pp. 49-65; para Martín de Braga, pp. 60-61; para Isidoro y Julián, pp. 61-65. Véase también el artículo de J. L. Moralejo Álvarez, “Los helenismos en el léxico de S. Martín Dumense” en *Compostellanum* 22, 1967, pp. 157-199.

¹⁹⁵ Éstas también se conocen con otros nombres como *Liber Geronticum de octo principalibus vitiis*. Véase la edición de J. Geraldés Freire en *A versao latina por Pascasio de Dume dos Apophthegmata Patrum*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1971.

¹⁹⁶ Séneca (4 a. C.-65 d. C.), filósofo y escritor estoico de origen cordobés e importantísimo personaje de la política y la sociedad romana de su tiempo, fue un autor que gozó de cierto interés en el mundo hispanovisigodo, quizá debido a su origen hispano y a la admiración que algunos padres de la Iglesia demostraron hacia bastantes principios de su filosofía. No tiene influencia sobre el pensamiento musical isidoriano. No obstante, en esta tesis será nombrado posteriormente en otras ocasiones, siendo la más importante en el capítulo 10, a raíz de un listado que ofrece de las artes liberales.

puntos a la obra senequista perdida del mismo nombre y en *Formula vitae honestae*, cuya dependencia con Séneca es tal, que durante muchos siglos llegó a considerarse como una obra del filósofo cordobés¹⁹⁷.

Con mucha menos claridad se puede opinar acerca de los conocimientos que sobre griego tuvieron que tener los dos hombres más cultivados en la materia en el siglo siguiente: Isidoro de Sevilla y Julián de Toledo.

Por lo que respecta a Julián observamos dos cuestiones. En primer lugar, el título griego de tres de sus obras, concretamente *Antikeimenon*, *Prognosticon futuri saeculi* y *Apologeticum*. Sin embargo, de este hecho, el poner un título griego a una obra latina, no se deben sacar importantes conclusiones, puesto que esta costumbre proviene de una larga tradición que ya encontramos en los escritores latinos clásicos como Virgilio y Ovidio¹⁹⁸ que gradualmente fue aumentando en el mundo occidental a medida que también aumentaba el desconocimiento de la lengua griega. En segundo lugar, se observa la utilización (mucho más frecuente que otros escritores de su época) de textos procedentes de la patrología griega. Se tiende a considerar que Julián siguió la tendencia de sus contemporáneos y utilizó mayoritariamente traducciones latinas; pero, no obstante, se considera, debido a la libertad de la traducción y a que no se ha encontrado otra traducción igual en los manuscritos de la época, que también realizó algunas pequeñas traducciones de algunos textos griegos, concretamente de dos fragmentos de Juan Crisóstomo¹⁹⁹ y de Epifanio²⁰⁰ respectivamente. Por tanto, lo más probable es que Julián utilizase normalmente textos latinos, pero que también tuviese unos

¹⁹⁷ Para la relación de estas obras con la obra de Séneca véase el estudio de Francoeur, M. P., *The Relationship in Thought and Language between L. Annaeus Seneca and Martin of Braga*. Michigan, 1944, que todavía resulta fundamental. Del mismo modo, véanse los artículos de Madoz, “Martín de Braga. En el XIV centenario de su advenimiento a la Península (550-1950)”, *Estudios Eclesiásticos* 25, 1951, pp. 219-242; “Bibliografía y bibliotecas de la España visigoda en la época de san Isidoro”, *Estudios Eclesiásticos*, 56, 1981, pp. 455-473; concretamente en p. 472.

¹⁹⁸ Junto a Horacio son los tres más grandes poetas latinos de la llamada Edad de Oro de esta poesía. Tal y como veremos, de los tres, Virgilio es, con mucha diferencia, el autor más citado por Isidoro. Además, Virgilio será citado en varias ocasiones a lo largo de la tesis al comentar diversos pasajes isidorianos relacionados con la música, aunque, tal y como también se demostrará, el gran poeta latino es conocido por Isidoro a través de fuentes intermedias.

¹⁹⁹ Juan Crisóstomo (347-407) es uno de los más grandes padres de la Iglesia de todos los tiempos. De elevadísima cultura, fue la luminaria más alta de la escuela de Antioquía, un excelente orador y un profundo teólogo. Denunció los abusos de algunos miembros del clero, así como los de la corte imperial. Por esto último terminó siendo condenado al destierro. Hay que destacar que en la Hispania visigoda circularon algunas de sus obras (traducidas al latín). De hecho, es uno de los autores griegos más leídos en el reino visigodo junto con Orígenes y Eusebio. Sin embargo, tampoco encontramos relación entre las obras de Juan Crisóstomo y el pensamiento musical isidoriano.

²⁰⁰ Epifanio de Salamina fue un teólogo y literato griego del siglo IV, cuya labor principal fue la defensa de la fe del Concilio de Nicea frente las distintas herejías surgidas en esa época.

conocimientos de griego que, aunque no debían de ser muy profundos, le permitirían poder traducir algunos textos puntuales cuando la situación lo requiriera²⁰¹.

En relación a Isidoro, el caso, que se viene estudiando desde mucho tiempo atrás, es todavía más complejo de dirimir, provocando decenas de estudios que defienden una horquilla de opiniones que abarca desde un absoluto desconocimiento del griego por parte de Isidoro hasta un dominio completo de la lengua helénica. No obstante, recojo las opiniones que considero más relevantes al respecto.

Entre los primeros estudios que defendieron un notable conocimiento del griego por parte de Isidoro de Sevilla destaca el realizado por A. C. Lawson²⁰². Casi en el otro extremo tenemos a Fontaine (*ISCC*, p. 850), quien defiende un nulo o, al menos, un superficial conocimiento de la lengua griega por parte de Isidoro de Sevilla, ya que lo pone de manifiesto cada vez que intenta explicar el origen etimológico de los vocablos griegos sin tener delante las aclaraciones procedentes de las traducciones latinas que muy a menudo utiliza como fuentes. Esta opinión, al igual que toda la obra de Fontaine, ha tenido mucho seguimiento en la bibliografía posterior²⁰³. Sin embargo, Domínguez del Val (*HALL III*, pp. 27-29) realiza, a mi juicio, una importante matización de esta idea, ya que observa que está sacada únicamente del análisis de los tres primeros libros de las *Etimologías*, correspondientes a las artes liberales, ámbitos en los que el conocimiento de la lengua griega del obispo hispalense debió ser mucho menor que en otros en los que se usara un léxico cristiano. Por este motivo, siguiendo la línea de otros investigadores como Madoz²⁰⁴, establece un punto intermedio en el conocimiento del griego por parte de Isidoro de Sevilla, al estilo del que acabamos de mencionar más arriba de Julián. Un conocimiento mínimo que le permitiera en casos de dificultad (de no disponer de traducciones) establecer el significado o, al menos, el sentido superficial de algún pasaje concreto, así como intentar establecer de forma razonada el origen de una etimología de carácter técnico (a pesar de los muchos fallos que se observan en las

²⁰¹ Véase Madoz, "Fuentes teológico-literarias de San Julián de Toledo", en *Gregorianum* 32, 1952, pp. 399-417; y Hillgarth, J. N., "Las fuentes de san Julián de Toledo", en *Anales Toledanos* 3, 1971, pp. 97-118.

²⁰² "The sources of the *De ecclesiasticis officiis*" of S. Isidore of Seville", *Revue Bénédictine* 50, 1938, pp. 26-36.

²⁰³ En esta línea se mueven otros autores posteriores como Conomis, N. C., "Greek in Isidore's *Origines*", *Glotta* 51, 1973, pp. 102-112; Velázquez Soriano, I., "Innovaciones léxicas de origen griego en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla", en Bernabé, A., de Cuenca, L. A., Gangutia, J., López Facal, J., *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci Rodríguez Adrados*, Madrid, 1984, pp. 509-517.

²⁰⁴ *San Isidoro de Sevilla. Semblanza de su personalidad literaria*, León, 1960, pp. 8-9.

Etimologías). Esta es la tesis, quizá, con ligeras variantes (situadas entre las posturas de Fontaine y las de Domínguez del Val-Madoz), que más se ajusta a la realidad.

5.3.2. OTRAS INFLUENCIAS FORÁNEAS

A pesar de los importantes apuntes que acabamos de comentar sobre la lengua griega, hay que destacar que las mayores influencias culturales y literarias llegaron desde la Galia y África. En relación a la Galia hay que decir que existió una influencia recíproca y que la obra de autores tardíos y contemporáneos de la época visigótica como Hilario de Potiers²⁰⁵, Claudiano Mamerto, Martín de Tours, Cesáreo de Arlés, Gregorio de Tours, Genadio de Marsella o Venancio Fortunato²⁰⁶ fue conocida en la Península, así como la obra de los autores hispanovisigodos y los hechos acontecidos aquí también fueron conocidos en la Galia, tal y como reflejan los textos de distintos autores a uno y otro lado de los Pirineos.

La influencia de autores africanos resulta más crucial si cabe en el pensamiento y la literatura cristiana de la Península. Jacques Fontaine (*ISCC*) ya defiende esta teoría y a lo largo de este capítulo se comprobará la notable presencia en la Península de autores como Tertuliano²⁰⁷, Cipriano²⁰⁸, Agustín, Marciano Capela²⁰⁹ o Fulgencio de Ruspe²¹⁰.

²⁰⁵ Hilario de Potiers fue un importante padre de la Iglesia, literato y compositor de himnos de origen galo del siglo IV que combatió el arrianismo, cuyos escritos gozaron de cierta difusión por la Hispania visigoda. Isidoro, sin duda, debió conocer muchos de sus textos, encontrándose influencia hilariana en varias de las obras del obispo hispalense. De hecho, es citado por Isidoro en sus *Versus* y en *De ecclesiasticis officiis*, donde comenta algunos de los principales logros del obispo galo. No obstante, Hilario no tiene influencia sobre los aspectos del pensamiento musical de Isidoro que aquí nos ocupan. Sobre Hilario se hablará más despacio en el apartado 9.7.

²⁰⁶ Todos grandes teólogos y literatos que vivieron entre los siglos IV y VI. Aunque el conocimiento de muchas de sus obras es incuestionable, ninguno de ellos tiene especial relevancia en relación a la temática de esta tesis, salvo Cesáreo, del que hablaré más adelante en el apartado 8.2.6. Aparte de algunas composiciones musicales atribuidas a Venancio Fortunato (especialmente himnos) o de las cualidades musicales atribuidas a Claudiano Mamerto (a quien Sidonio Apolinar [*Ep.*4, 11.6] describe como un maestro de canto dirigiendo salmos); quizá, los autores más importantes en relación a nuestros intereses son Gregorio de Tours (ca. 538-594), desde su faceta como historiador (especialmente en relación a algunos datos históricos que aporta que se pueden relacionar con la vida y la obra de Leandro e Isidoro), y, sobre todo, Genadio de Marsella, teólogo e historiador que vivió en la segunda mitad del siglo V; personaje que resulta especialmente interesante gracias a su *De viris illustribus*, que precede a la obra homónima de Isidoro de Sevilla.

²⁰⁷ Tertuliano fue un erudito, teólogo y literato africano que vivió entre las últimas décadas del siglo II y el año 220 aproximadamente. Se tienen muy pocos datos de su vida. Nació en Cartago, ciudad a la que estuvo ligado durante toda su vida. Fue hijo de un centurión y recibió una sólida formación clásica que incorporaba amplios conocimientos de retórica y derecho, formación que se observa claramente en sus textos. Aunque profesó diferentes convicciones religiosas a lo largo de su vida (fue pagano, cristiano, montanista y “tertulianista”), tuvo un papel esencial dentro del cristianismo latino, ya que sus textos, su pensamiento y su lenguaje ejercieron una gran influencia en los padres de la Iglesia posteriores (a todos los niveles, destacando a nivel filosófico, teológico, conceptual, literario e, incluso, terminológico). La mayoría de sus escritos se suelen fechar entre el 197 y el 220. Se trata de un autor muy influyente en el pensamiento musical isidoriano. Desde este punto de vista hay que destacar entre sus obras *A los gentiles*,

Además, la influencia de muchos de estos autores también es muy importante en el pensamiento musical isidoriano (a excepción de Fulgencio, y, en menor medida, de Cipriano), tal y como demostraré a lo largo de la tesis, donde se referenciarán distintos pasajes de sus obras.

Quizá, desde este punto de vista resulte muy esclarecedora la figura del abad Donato, que en el capítulo III del *De virus Illustribus* de Ildefonso de Toledo aparece citado como una figura clave en la consolidación del monaquismo español, ya que, según Ildefonso, él fue el primero que trajo a Hispania la costumbre de aplicar una regla, cosa,

Apologético y *De spectaculis* (este último no tiene traducción castellana a día de hoy), textos que serán referidos varias veces a lo largo de esta tesis.

²⁰⁸ Cipriano de Cartago (ca. 200-258) fue un teólogo y literato cristiano latino. De origen pagano, se convirtió al cristianismo, llegando a ser obispo de Cartago. Como tantos otros padres de la Iglesia, recibió una esmerada formación clásica que le permitió tener un sólido bagaje cultural. Participó activamente en las polémicas y los problemas de la Iglesia de su tiempo siendo martirizado en el 258 por la persecución a los cristianos iniciada por el emperador Valeriano dos años atrás. Fue autor de varias obras, entre las que destacan sus epístolas (especialmente la dirigida a Donato) y sus tratados (entre los que destaca *Sobre la unidad de la Iglesia*). Cipriano tiene cierta influencia en el pensamiento musical de Isidoro. En momentos puntuales he podido establecer algunas relaciones entre textos de ambos autores.

²⁰⁹ Poco se sabe sobre Marciano Capela, autor africano que vivió probablemente a finales del siglo IV y en la primera mitad del siglo V. Su fama se debe a *Las bodas de Mercurio y Filología* (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*), compuesta entre el año 410 y el 439. Esta obra narra en forma de sátira menipea el enlace entre un dios, Mercurio, y una mortal, Filología, que es divinizada para poder casarse con Mercurio. Como regalo de bodas Filología recibe un séquito constituido por siete doncellas que representan a las siete artes liberales. Se trata de un relato alegórico cuyo objetivo es mostrar el verdadero camino para pasar del mundo corpóreo, mortal y sensible, representado por la Filología (nombre elegido *ex professo*), hasta alcanzar el mundo incorpóreo, inmortal y racional, representado por la divinidad de Mercurio, el dios de la elocuencia, y del resto de dioses olímpicos y los cielos. Este camino solo puede hacerse a través de la sabiduría, del conocimiento, representado por las siete artes liberales. La obra está compuesta por nueve libros. Los dos primeros libros son dedicados a presentar este marco alegórico, mientras que cada uno de los siete restantes están dedicados a cada una de las siete (doncellas) disciplinas en este orden: Gramática, Dialéctica, Retórica, Geometría, Aritmética, Astronomía y Música (tampoco es casual este orden, ya que asciende de lo más terrenal a lo más elevado). La arquitectura y la Medicina, que están presentes en la ceremonia, deben guardar silencio, pues tan sólo se dedican a aspectos corpóreos y terrenales, y, por tanto, son descartadas en el plan enciclopédico de la obra. *Las bodas de Mercurio y Filología* constituye la primera obra monográfica de carácter enciclopédico en la que se sistematizan de manera definitiva las llamadas siete artes liberales y gozó de un éxito inmediato desde el mismo momento de su creación y a lo largo de toda la Edad Media, por lo que las referencias y las citas a esta obra serán muy numerosas a lo largo de esta tesis. Para más información, tanto para el autor como para la obra, véase Navarro Antolín, F., *Marciano Mineo Félix Capela. Las bodas de Filología y Mercurio I*, Madrid, CSIC, 2016, pp. XV-LIX. La última gran edición crítica de *Las bodas de Filología y Mercurio* en Willis, J., *Martianus Capella*, Leipzig, BT, 1983. A día de hoy no existe traducción castellana completa, aunque previsiblemente se publicará en los próximos años como continuación de la publicación de los dos primeros libros, editados y traducidos por Navarro Antolín, F., *Op. cit.* Además, esta última obra cuenta con una completa introducción con bibliografía actualizada en pp. CXV-CLIII. Por último, hay que destacar que se encuentran reminiscencias de Capela en la toda la obra de Isidoro de Sevilla relacionada directamente con las artes liberales.

²¹⁰ Fulgencio de Ruspe (que vivió en las últimas décadas del siglo V y en las primeras del siglo VI) fue obispo de la ciudad homónima y es considerado el último de los grandes teólogos y literatos africanos cristianos, cuya influencia fue notable en el mundo latino occidental. Aun siendo un autor conocido en la Península, de todos los autores citados en este párrafo es el que menos influencia tiene para el pensamiento musical isidoriano.

desde luego, falsa²¹¹. Según Ildefonso, vino a Hispania procedente de África junto a otros setenta monjes y abundantes libros para fundar el monasterio Servitano, cerca de Valencia²¹².

5.4. EL TRATAMIENTO DE LAS FUENTES ANTIGUAS EN LA LITERATURA ISIDORIANA E HISPANOVISIGODA

Hace casi seis décadas Fontaine, en su revolucionario y fundamental estudio sobre el tema (*ISCC*), demostró a lo largo de más de 1000 páginas cómo Isidoro toma la inmensa mayoría de las citas clásicas (también, en muchos casos, las patrísticas) de fuentes de segunda o incluso de tercera mano en relación a las verdaderas fuentes originales. Esto constituye un hecho fundamental que marca toda la forma de entender su pensamiento y su obra y que se desarrolla a lo largo de toda la literatura hispanovisigoda (aunque, por extensión, también se encuentra a lo largo de toda la literatura del periodo en Europa Occidental).

Hay que destacar igualmente lo que es un hecho a tener muy en cuenta para poder acercarse a las fuentes bibliográficas isidorianas: a finales de la Antigüedad la creación de resúmenes de todo tipo se convirtió en una constante y, prácticamente, en una norma. Esta tendencia viene justificada desde dos campos diferenciados y relacionados. El primero es el educativo, ya que desde tiempos helenísticos (e incluso antes) la *παιδεία*²¹³ griega se basaba en el estudio de una serie de disciplinas que se estructuraban en torno a la Gramática, a través de la cual se estudiaba a los grandes autores clásicos mediante la lectura, la explicación y, dependiendo del caso, el comentario de sus textos. Esta tendencia provocó, por un lado, que el *grammaticus* se convirtiera en una especie de pequeño polímata y, por otro, que proliferaran los manuales escolares de carácter compilador para poder llevar a cabo, o al menos facilitar, ese tipo de aprendizaje. El segundo campo está relacionado con la prácticamente nula creatividad literaria del periodo. Es bien conocida la decadencia intelectual de la cultura grecorromana que se inició a finales del siglo II, y que a finales del siglo IV el cristianismo se convierte en la religión oficial del Imperio, imponiendo un nuevo orden y unos nuevos cánones

²¹¹ Ya se ha comentado en el capítulo anterior la influencia de reglas monásticas anteriores y foráneas en los monasterios peninsulares de los siglos anteriores a la época de Donato

²¹² En esta biblioteca es donde muy probablemente el abad Eutropio (y futuro obispo de Valencia) consultase los libros para la realización de su tratado sobre los pecados capitales. Por otra parte, Juan de Biclara también da noticia del abad Donato de quien afirma que ya para el 571 era una personalidad importante. Concretamente en 571.4 se lee: “*Donatus, Abbas monasterii Servitani mirabilium operator clarus habetur*”.

²¹³ Término analizado en el capítulo 10.

filosóficos, científicos y literarios, lo que inmediatamente provocó la casi total desaparición de la creación literaria pagana.

Por tanto, esta filosofía educativa, la falta de creatividad literaria durante esos siglos, los nuevos cánones filosóficos y literarios del cristianismo y las propias características políticas, sociales y culturales del periodo finalmente condujeron a la creación de todo tipo de manuales y resúmenes del conocimiento clásico que terminaron convirtiéndose en la base del saber clásico de la Antigüedad Tardía y la Edad Media (y en muchos casos en la única vía de conocimiento del mundo clásico), ya fuese en forma de simples extractos, *excerpta*, conocidos posteriormente como *florilegia*; en forma de epítomes, *brevaria*; escolios de diferente alcance y profundidad; opiniones filosóficas o doxografías; noticias heurísticas o “heuremáticas” (qué autor ha creado algo) o textos de cualquier otro tipo. Desde el punto de vista literario, la falta de creatividad provocó que este período se convirtiera en la época dorada de los comentaristas y los escoliastas de los grandes poetas; entre los que destacan los dos grandes estudiosos del siglo IV, Servio²¹⁴, que comentó a Virgilio; y Elio Donato, que comentó a Terencio²¹⁵ y Virgilio. Este último, Elio Donato, además, fue autor de dos gramáticas (otro tipo de textos que también proliferó), *Ars maior* y *Ars minor*, ya comentadas, que se convirtieron en los dos textos gramaticales más importantes de la Edad Media junto con las *Institutiones grammaticae* de Prisciano²¹⁶. Sin embargo, es importante incidir en la idea de que estos textos, obviamente, afectaron a todos los campos del saber, destacando (aparte del filológico) el histórico y el filosófico. También tuvo notoria relevancia el campo relativo a la exposición de las siete artes liberales, dentro de las que se incluye, lógicamente, la Música. No obstante, repito, debido a la naturaleza de estos textos, no se libró ninguna rama del saber.

Es precisamente la proliferación de este tipo de literatura lo que obliga a ser especialmente cautelosos a la hora de juzgar las fuentes que un autor de época visigoda

²¹⁴ Servio fue un gramático y comentarista latino que vivió en el siglo IV. Famoso en su época por su erudición, sus comentarios a la obra de Virgilio tuvieron una gran influencia posterior. Esa influencia, tal y como se verá, también fue importante para Isidoro de Sevilla, que lo toma de base en multitud de ocasiones, entre las que se incluyen algunas en las que expone su pensamiento musical. Por tanto, Servio será un autor más veces citado a lo largo de esta tesis.

²¹⁵ Terencio, quien vivió en la primera mitad del siglo II a. C., es considerado el mayor comediógrafo latino junto con Plauto, su predecesor. Las seis obras que escribió se han conservado. Evidentemente, si Isidoro conoció a Terencio, lo hizo a través del comentario de Donato o de otra fuente intermedia. A lo largo de la tesis no se hará referencia a ningún fragmento de ninguna obra suya.

²¹⁶ Prisciano, que vivió a finales del siglo V, es uno de los gramáticos latinos por antonomasia y autor de una obra principal, *Institutiones grammaticae*, que se ha conservado en buen estado y se convirtió en base de los estudios gramaticales posteriores. Aunque la influencia de los gramáticos es notable en Isidoro, en relación a los asuntos que nos incumben, la influencia de Prisciano es nula.

pudo tomar de otro autor precedente. Esta situación fue el cimiento sobre el que situó su análisis Jacques Fontaine (*ISCC*), a través del cual demostró cómo utilizaba Isidoro este tipo de textos compendiados (aspecto tratado en el apartado 5.7) que, paradójicamente, le privaron (a él y, en general, al erudito tardoantiguo o altomedieval) de la profundidad del conocimiento y de la riqueza de las fuentes originales; aunque se supone, no obstante, que, por otra parte, le mostraron lo mejor de cada autor, título, fuente o pensamiento.

A esto hay que añadir otros dos problemas fundamentales igualmente demostrados por el gran erudito francés.

El primero está relacionado con la particular forma de citar entre los autores de la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, ya que no se solía citar el autor de la obra utilizada (en su mayoría compendios y manuales tardíos). De hecho, en la inmensa mayoría de los casos, cuando Isidoro o un contemporáneo cita a un autor clásico o algún pasaje clásico es sinónimo de que este autor ha sido leído a través de fuentes secundarias²¹⁷. Este hecho se puede dar también con los autores cristianos. Sin embargo, un análisis profundo de las fuentes isidorianas como el realizado por Fontaine revela que en aquellos pasajes u obras en los que no cita o copia a un autor es cuando se puede observar una asimilación de dicho autor, obra o doctrina leídos a través de la fuente o las fuentes originales, como ocurre con Casiodoro al que Isidoro no cita, pero al que se puede observar que ha leído y asimilado²¹⁸.

Nada sirve de mejor ilustración a lo que explico que el interesantísimo y ya clásico estudio de Messina²¹⁹. A través de él se puede observar como Virgilio es el autor más citado a lo largo de las *Etimologías* con un total de 266 veces (108 nominalmente),

²¹⁷ Sobre este asunto, véase Engles, J., “La portée de l’etymologie isidorienne”, *Studi Medievali*, 3, 1962, pp. 99-128; y Fontaine, J., “Problèmes de méthode dans l’étude des sources isidoriennes”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 115-131.

²¹⁸ Resulta interesante en este punto resaltar que Madoz (“Bibliografía y bibliotecas de la España visigoda en la época de san Isidoro” en *Estudios Eclesiásticos*, 56, 1981, pp. 455-473; concretamente en pp. 459-460) afirmaba que Isidoro no conocía las *Instituciones* de Casiodoro. De igual manera afirma que tampoco conocía a Boecio, ni la obra completa de Draconio, ya que, según Madoz, ninguno de estos autores aparecen en su *De viris Illustribus*. Tal y como acabamos de ver, la idea de Casiodoro es desmentida por Fontaine en su estudio. El caso de Draconio es, desde luego, cierto, aunque hay que matizar que conocía la mayor parte de su obra. El caso de Boecio se tratará más adelante, aunque ya se ha adelantado parte del estado de la cuestión en la nota dedicada al gran autor itálico. Nótese que el año de publicación del estudio de Madoz no coincide con la fecha en la que verdaderamente se escribió, que sin duda fue antes de la primera edición del estudio de Fontaine en 1959. La publicación del artículo de Mazón es, obviamente, póstuma.

²¹⁹ Messina, N., “Le citazioni classiche nelle Etymologiae di Isidoro di Siviglia”, *Archivos leoneses* 68, 1980, pp. 205-264.

seguido de Cicerón²²⁰ con 57 citaciones (39)²²¹, por Lucano²²² con 45 citaciones (32) y por otro grupo de autores formado por Salustio con 17 (17), Plauto con 16 (14), Horacio con 15 (15), Ovidio con 15 (12), Terencio con 14 (8), Marcial con 14 (3), Lucrecio²²³ con 13 (11), Ennio con 12 (9), y Persio con 11 (8), a los que, como se puede ver, cita en

²²⁰ Cicerón (106-43 a. C.) fue, sin duda, uno de los hombres más importantes de su generación. Tuvo un papel relevante en la vida política de su tiempo, alcanzando el consulado y participando en algunos de los hechos más notorios acaecidos en esa convulsa época. Cicerón fue un amante de Roma y un defensor de la República (dejando aparte de las distintas posiciones políticas que adoptó a lo largo de su vida) y de la cultura romana, de sus tradiciones, sus costumbres y su genuinidad. Sin embargo, esto no le impidió ser un gran admirador de la cultura griega, convirtiéndose en uno de los principales helenizadores de Roma. Gran conocedor de las leyes y la oratoria, fue un reputadísimo orador y abogado y su elocuencia se hizo famosa en su época. Sin estar dotado de una gran originalidad en el campo de la filosofía, y adoptando una posición fundamentalmente ecléctica al respecto, fue el gran introductor y divulgador en Roma de las distintas escuelas filosóficas del pensamiento griego y fue el gran artífice de verter ese léxico filosófico helénico a la lengua latina. Cicerón es también uno de los grandes autores de la prosa latina y su influencia ha sido notable a lo largo de toda la historia. Sus escritos, generalmente en forma de discursos, cartas, diálogos y, en menor medida, tratados (también hay poemas), definen como pocos el estilo “clásico” de la prosa latina y están dotados de una elevada y característica elegancia y estilismo. Sus obras tratan gran variedad de temas, destacando por encima de todos la retórica y la oratoria, la política, la filosofía (especialmente la ética y la moral) y el derecho. Cicerón no trató la música de manera monotemática en ninguno de sus escritos, y sus referencias a esta disciplina (aunque muy poco frecuentes si se tiene en cuenta la envergadura de su obra y se compara con el otro gran erudito romano, Varrón) están repartidas a lo largo de toda su obra. Quizá sus textos musicales más famosos e influyentes se relacionen con la temática de la llamada armonía o música de las esferas, aspecto que será tratado en el capítulo 11. Entre estos textos destacan la traducción que realizó del *Timeo* platónico, texto también tratado especialmente en los capítulos 11 y 12, y, sobre todo, el llamado *Sueño de Escipión*, perteneciente al Libro VI de la *República*, obra conservada de forma muy fragmentaria. Dentro del *Sueño de Escipión* se han de destacar los fragmentos conservados desde el capítulo 15 hasta el 18, destacándose fundamentalmente este último. Además, hay que desatacar igualmente la gran influencia de Cicerón en materias tangenciales a la música, como la retórica y la oratoria, así como sus opiniones estéticas sobre todas las artes. Todos estos hechos provocan que la cantidad de referencias a Cicerón y a sus obras a lo largo de esta tesis se encuentren en un número bastante considerable, aún teniendo en cuenta lo dicho en relación al tratamiento de la música en sus obras.

²²¹ Entre paréntesis el número de citaciones nominales.

²²² El grupo siguiente de escritores que aparece en este párrafo, flor y nata de la literatura latina desde sus respectivos géneros, no tiene especial importancia para el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla. Tan sólo diré algunas breves notas sobre algunos de ellos en relación a las referencias que se hace de ellos en esta tesis. En primer lugar, hay que destacar que en páginas posteriores, al analizar el pensamiento musical isidoriano, no se citarán en ningún momento obras de Lucano, Salustio, Terencio, Marcial, Ennio, Persio y Lucilio; la gran mayoría, por tanto. El nombre de algunos de ellos sí que aparecerá citado más adelante en este mismo capítulo al comentar la distribución de sus obras por las bibliotecas hispanas. En este sentido, especial atención merecen Lucano (ca. 39-65), poeta romano autor del poema épico *Farsalia*; y a Marcial (ca. 4-104), quizá el mejor autor de epigramas de la historia de Roma. El motivo de esta referencia especial no es otro que su origen hispano; lo que, quizá, motivó que sus obras o parte de ellas se encontrasen en algunas de las principales bibliotecas visigodas, por lo que sus nombres volverán a aparecer más adelante. No obstante, no tienen ninguna influencia en el pensamiento musical isidoriano analizado en esta tesis.

Por el contrario, sí se citarán fragmentos de obras de Plauto, Lucrecio, Horacio, Ovidio, Plinio el Viejo y Juvenal, pero únicamente para ejemplificar y justificar el uso que la tradición literaria anterior hace de alguna idea, fórmula o término utilizado por Isidoro. De estos autores, los más importantes teniendo en cuenta esas referencias son Lucrecio y, sobre todo, Plinio el Viejo, que son comentados en las notas siguientes.

²²³ Lucrecio (nacido a comienzos del siglo I a. C. y muerto en torno al 55 a. C.) fue un notable seguidor del epicureísmo que ya había sido introducido y desarrollado en la península itálica. Además, fue el autor del poema filosófico más grande de toda la Antigüedad: *Sobre la naturaleza*, su gran aportación. Una obra colosal escrita con un lenguaje artístico elevadísimo que pone por escrito la doctrina de la escuela del Jardín.

un número bastante más reducido de ocasiones. A estos siguen otros autores como Lucilio con 9 (6), Juvenal²²⁴ con 8 (6), Plinio²²⁵ con 6 (6) y otra lista de otros 39 autores a los que cita 5 veces (una minoría) o menos (la gran mayoría una sola vez). Resulta interesante observar como estos autores son la base del canon escolar que se estudió a lo largo de los siglos y que constituía la base de muchos de los textos de los que venimos hablando. Por el contrario, los autores cristianos, obviamente mucho más estudiados y asimilados por Isidoro, tan solo son mencionados en una veintena de ocasiones a lo largo de los veinte libros de las *Etimologías*. Por tanto, ante esta particular manera de citar se deben extremar las precauciones para poder tratar con el mayor rigor posible las citas isidorianas.

El segundo problema que Fontaine también señaló y demostró es que la inmensa mayoría de estos textos, los resúmenes y compendios de la latinidad tardía en sus más diversas formas, han desaparecido y no se han conservado. Por tanto, es prácticamente imposible en muchos casos delimitar claramente la fuente que en un momento u otro pudo utilizar Isidoro o cualquier otro erudito de la época, ya que no se puede llevar un estudio comparativo de las mismas.

No obstante, a pesar de todos estos inconvenientes, el estudio del contenido literario y textual continúa siendo la principal vía para poder rastrear las fuentes anteriores utilizadas por los escritores de la época visigoda.

²²⁴ Juvenal, nacido durante el reinado de Nerón y muerto en el de Adriano, es el más alto ejemplo de la sátira latina y, quizá, el prototipo del género satírico universal. Evidentemente, en ninguna de sus sátiras la música constituye el tema principal. En ellas narró (o, mejor dicho, satirizó) la vida de la Roma de su tiempo, por lo que están llenas de referencias a todos los ámbitos de la vida cotidiana, privada y pública, incluidas algunas referencias a la música. Entre ellas, más adelante destacaremos una referida al teatro y la prostitución.

²²⁵ Plinio el Viejo (23/24 d. C.-79 d. C.), llamado así para diferenciarlo de su sobrino, Plinio el Joven, fue, principalmente, un erudito y militar romano que desempeñó distintas funciones y profesiones (públicas y privadas) a lo largo de su vida. Como literato fue autor de varias obras de carácter erudito y de temática muy variada perdidas en su mayoría. Tan solo se ha conservado su famosa e influyente *Historia natural*, en treinta y siete libros. La temática de estos libros, concebida de un modo unitario y coherente, es muy variada, abarcando los siguientes campos: cosmogonía, geografía, antropología, zoología, botánica, botánica medicinal, zoología medicinal y mineralogía (y el empleo de esta última en el arte). Plinio el Viejo realiza algunas alusiones a la llamada armonía o música de las esferas (tratada en el capítulo 11 y, en menor medida, en el 12). Como era de esperar, estas referencias se encuentran en el Libro II, el dedicado a la cosmogonía (véase especialmente Plin.*HN*.2.3, 2.19-20).

5.5. FUENTES CLÁSICAS Y PATRÍSTICAS ANTERIORES EN LA HISPANIA VISIGODA

Resulta obvio afirmar que debido a la cantidad de literatura creada en, aproximadamente, los 150 años que van desde los reinados de Atanagildo o Leovigildo hasta la invasión musulmana, es casi imposible pretender rastrear las influencias clásicas y patrísticas de todas las obras literarias del período de manera rigurosa en un solo capítulo de una tesis doctoral, ya sea acudiendo exclusivamente a los textos literarios conservados de la época o a la bibliografía científica existente.

Además, la inmensa mayoría de los estudios realizados hasta la fecha han atacado el problema de manera parcial. Es decir, se han centrado en el análisis de fuentes o autores concretos, lo que permite que hayan sido realizados con mayor rigor y profundidad, pero impide obtener una visión de conjunto. Un ejemplo de esto pueden ser las distintas ediciones críticas de textos hispanovisigodos realizadas en las últimas décadas, ediciones que, afortunadamente, prestan mucha atención a las fuentes utilizadas por estos autores en sus introducciones y notas. Del mismo modo, también existen multitud de estudios que abordan estos mismos temas, ya sea en forma librería, de artículo, de capítulo o de introducción, notas o comentarios a una traducción²²⁶. Además, a todo esto hay que añadir los problemas existentes a la hora de rastrear estas fuentes en los textos visigodos que ya quedaron expuestos en el anterior punto de este capítulo.

Debido a estas dificultades, en este apartado me limito a recoger las conclusiones de algunos de los listados bibliográficos más relevantes de fuentes antiguas (paganas y cristianas) utilizadas en la península ibérica, elaborados a lo largo de las últimas décadas por algunas de las máximas autoridades en la cultura y la literatura hispanovisigodas. Estos listados bibliográficos están basados principalmente en un análisis literario de conjunto de las grandes obras conservadas de la época visigoda.

Los objetivos que me llevan a exponer estos listados son dos. Por un lado, fundamentar la existencia en la Hispania visigoda de fuentes literarias, anteriores o contemporáneas, tanto clásicas como patrísticas, que utilizó Isidoro de Sevilla para elaborar su obra y que le sirvieron, por tanto, para desarrollar su pensamiento, dentro del cual se hallan sus reflexiones sobre la música. Por otro lado, y continuando con lo que se viene haciendo a lo largo de la tesis con todos los autores y obras que van apareciendo, fijar la relación o

²²⁶ Una buena representación de los mismos, clasificados por autores antiguos y por temas, se pueden ver en Marcos Casquero M. A., “Las Etimologías de Isidoro en el siglo XX. Líneas de investigación y bibliografía”, *Tempus* 28, 2001, pp. 19-63.

relaciones existentes (cuando estas existan) entre los distintos autores y el pensamiento musical isidoriano, ya sea de manera directa o indirecta, o el pensamiento musical occidental de manera general. Ha de notarse que esto ya se ha venido realizando con otros autores anteriores.

5.5.1. DOS LISTADOS BIBLIOGRÁFICOS GENERALES

En primer lugar, voy a exponer dos listados bibliográficos que hacen referencia a la totalidad de fuentes que pudieron circular en la Hispania visigoda de una manera general. Estos listados bibliográficos son los ofrecidos por Díaz y Díaz (*INTR*, pp. 89-94) y J. C. Martín Iglesias²²⁷, en un excelente y valiosísimo artículo.

En el primero de estos listados, el de Díaz y Díaz²²⁸, aparecen los siguientes nombres. Cita como más que probable la presencia de Salustio, de copias totales o parciales de Lucrecio, Virgilio, Marcial, Claudiano²²⁹ y Estacio²³⁰. Con mayor probabilidad Quintiliano²³¹ (seguramente en Sevilla) y Plinio el Viejo, acaso en extractos, y, desde

²²⁷ “La biblioteca cristiana de los padres hispanovisigodos (siglos VI-VII)”, *Veleia* 30, 2013, pp. 259-288.

²²⁸ El erudito gallego se limita a dar nombres de autores fundamentalmente y, tan solo, el de algunas obras. En esta exposición únicamente se ofrecerán los nombres de los autores, ya que es suficiente para alcanzar el objetivo perseguido.

²²⁹ Claudiano fue el último gran poeta latino clásico de la Antigüedad. Nacido en Alejandría en torno al 370, escribió tanto en griego como en latín. Su vida y su obra estuvieron ligadas a la corte de Honorio y a la figura de Estilicón, con quien tuvo una cercana relación. A partir de su llegada a la corte, su producción, fundamentalmente latina, se hizo famosa especialmente por sus panegíricos. Su obra no tiene influencia sobre las reflexiones musicales de Isidoro, aunque, como veremos en el capítulo siguiente (apartado 6.15), Fontaine sitúa una obra suya como modelo de un fragmento de la *Laus Hispaniae* isidoriana.

²³⁰ Estacio fue un famoso poeta latino que vivió en la segunda mitad del siglo I. Aparte de la aparición de su nombre en estos listados bibliográficos hispanovisigodos, su obra no tiene nada que ver con el pensamiento musical de Isidoro, aunque hay que tener en cuenta que Isidoro lo cita en sus *Versus*.

²³¹ Quintiliano fue, sin duda, uno de los rétores más famosos de toda la historia de Roma. De origen hispano, vivió en el siglo I d. C. y fue el primer profesor de la historia de Roma en ser remunerado por el Imperio. Su influencia posterior, tanto a nivel retórico propiamente dicho como a nivel pedagógico, fue enorme, y todo ello fue debido en gran medida a su magna obra *Institutio oratoria*, en la que a lo largo de doce libros no solo desmenuza los conocimientos que ha de alcanzar un buen orador, sino que también trata prácticamente todos los aspectos fundamentales del arte retórico conocidos hasta la fecha, situándolos en la cumbre de la formación del hombre romano (en lugar de la filosofía). En el Libro I de su tratado, el gran rétor hispano expone los distintos conocimientos pertenecientes a otras disciplinas liberales que, a su juicio, ha de dominar un buen orador, entre los que se encuentran, lógicamente, los conocimientos musicales (1.10.9-33). Este fragmento resulta muy importante a la hora de ilustrar la visión, los usos y el conocimiento que se tenía sobre la música en el mundo romano (se ha de tener en cuenta que Quintiliano fue un hombre cercano a las élites romanas y mantuvo estrechos lazos con la familia imperial Flavia), constituyendo, además, uno de los textos más importantes relativos a la música de toda la literatura latina de la Antigüedad que no pertenece a un texto técnico mayor dedicado a esa disciplina. Por otra parte, hay que destacar la estrecha relación existente entre el pensamiento musical de Quintiliano y el de Isidoro, relación que se podrá observar a lo largo de esta tesis.

luego, Séneca. Asegura la presencia de Marciano Capela, Fulgencio y Solino²³². Por último, entre los materiales escolares destacan los *Disticha Catonis*, ya comentados. Por el contrario, no asegura la presencia de Persio, ni tampoco de Lucano y Juvenal, quizás ausentes, afirmando que las citas de estos dos últimos fueron hechas probablemente de segunda mano.

Entre los autores cristianos, mucho mejor representados, destaca a Tertuliano, quien tuvo una fase de su tradición textual hispana, Cipriano, Hilario, Ambrosio²³³, Agustín, Jerónimo²³⁴, Sulpicio Severo²³⁵, León Magno, Genadio de Marsella y Gregorio Magno, quienes, según Díaz y Díaz, llenaron las bibliotecas de la Península, pues todavía hoy se conservan manuscritos con sus textos relacionados con el mundo visigodo. Entre los historiadores, sin duda, estarían Eutropio, Orosio e Hidacio²³⁶. Y entre los poetas Juvenco,

²³² Solino fue un anticuario y gramático latino tardío, probablemente de los siglos III o IV, autor de *Collectanea Rerum Memorabilium*, obra famosa en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media que recoge un sinfín de antigüedades y curiosidades de muy distinta temática que hacen referencia al mundo grecolatino siguiendo una organización esencialmente geográfica. Solino es utilizado como fuente por Isidoro en numerosas ocasiones para exponer distintas noticias musicales. Por tanto, es un autor a tener muy en cuenta.

²³³ Ambrosio de Milán (ca. 340-397) es uno de los más grandes padres de la Iglesia de todos los tiempos. Excelente teólogo y orador, realizó importantes aportes a la liturgia (importantes también desde el punto de vista musical con la creación y el desarrollo del llamado canto ambrosiano, así como con su gran aporte a la himnodia latina). Sin embargo, de la figura de Ambrosio hay que destacar muy especialmente su importancia política, ya que tuvo un papel fundamental para el establecimiento del cristianismo como religión dominante y única del Imperio romano (dejando en un segundo plano al paganismo en la vida pública romana), y para el reconocimiento del poder de la Iglesia por encima del poder del Estado. La importancia de Ambrosio para la historia de la himnodia y la música occidental está fuera de dudas, como, sin duda, debió saber el propio Isidoro (tal y como se puede leer en algunas noticias de su *De ecclesiasticis officiis* y sus *Versus*), quien conoció muchos de sus textos. Sin embargo, no es tan importante para los aspectos que se estudian en esta tesis si lo comparamos con otros grandes padres de la Iglesia como Agustín o Jerónimo. Ambrosio será tratado con más detenimiento en el apartado 9.7.

²³⁴ Jerónimo de Estridón (ca. 340-420) es, sin duda, uno de los grandes padres de la Iglesia latina. Autor de la célebre traducción de la Biblia, la Vulgata, texto clave en la historia de la cultura occidental, así como modelo capital del comentario y la exégesis bíblica, Jerónimo constituye una de las mayores influencias en el pensamiento y la obra de Isidoro de Sevilla. Desde el punto de vista que nos ocupa, resulta fundamental su *Cronicón*, traducción, revisión y complementación (en este último aspecto especialmente desde el año 326 al 379) del *Cronicón* de Eusebio de Cesarea (ca. 260/264-339), obispo de dicha ciudad, considerado el primer gran historiador de la Iglesia, especialmente gracias a su *Historia eclesiástica*. El *Cronicón* de Eusebio se encuentra dividido en dos partes. La primera parte es una Historia universal organizada según las grandes naciones de la Antigüedad desarrolladas en Oriente Medio y el Mediterráneo. La segunda parte está constituida por una especie de tablas (cercanas a los viejos anales romanos en finalidad y brevedad) en las que se establecen distintos sincronismos entre las diferentes culturas explicadas en la primera parte de la obra. Las noticias que Isidoro expone sobre la música basándose en el *Cronicón* de Jerónimo pertenecen a esta segunda parte.

²³⁵ Sulpicio Severo fue un escritor cristiano galo que vivió entre los siglos IV y V. León Magno, nacido a finales del siglo IV, fue papa entre el 440 y el 461, año de su muerte. Ninguna obra de estos dos autores volverá a ser citada en adelante. No tienen influencia alguna sobre el pensamiento musical isidoriano. Quizá en este sentido, aunque solo sea por la relación literaria con la obra homónima de Isidoro, haya que señalar la *Crónica* de Sulpicio Severo. No obstante, esta obra no tiene relación alguna con el pensamiento musical isidoriano.

²³⁶ Flavio Eutropio (historiador romano del siglo IV y cronista de Juliano el Apóstata en su campaña contra los persas), Paulo Orosio (nacido a finales del siglo IV y muerto en torno al 420 y uno de los

Sedulio, Ausonio, Draconio, Venancio Fortunato²³⁷ y Prudencio²³⁸. Afirmar, casi con total certeza, que por la Península corrieron diversas antologías poéticas.

Según Díaz y Díaz, Boecio fue considerado una autoridad (al igual que a lo largo de toda la Edad Media) en materias científicas y algunos de sus códigos fueron utilizados en Hispania. Lo mismo puede decirse de Casiodoro, que fue muy utilizado por Isidoro, quien mandó copiar algunas de sus obras para su biblioteca.

Respecto a las traducciones griegas, Díaz y Díaz considera que también circularon por la Península; en especial las *Vitae Patrum* (de las que se habló más arriba), muy repetidas como fuentes de formación monástica, al igual que la obra de Casiano. Lo mismo puede decirse de la obra de Eusebio de Cesarea²³⁹ o Juan Crisóstomo.

En algunas bibliotecas tampoco faltaron los textos médicos como los de Hipócrates, Oribasio o Rufo²⁴⁰. También ocurre lo mismo con los grandes gramáticos latinos

personajes más importantes de la cultura de la Hispania de su época) e Hidacio de Chaves (ca. 400- ca. 469, obispo hispanorromano autor de una famosa crónica) fueron historiadores tardoantiguos; los dos últimos, hispanos. Aunque Isidoro debió leer algunas de sus obras, la más importante desde el punto de vista que nos ocupa es la *Crónica* de Hidacio de Chaves, en principio continuadora de la *Crónica* de Jerónimo (narra desde el Imperio de Teodosio el Grande hasta el año 469), aunque con una visión y contenidos mucho más regionalistas. No obstante, desde el punto de vista musical la importancia de la obra de estos tres historiadores es prácticamente nula. De hecho, no se volverá a hacer referencia a la obra de ninguno de estos autores a excepción de la *Crónica* de Hidacio de Chaves en el capítulo siguiente, al comentar la *Crónica* de Isidoro.

²³⁷ Sobre Draconio y Venancio Fortunato ya se ha hablado. Su influencia en el pensamiento musical isidoriano es prácticamente nula. Sobre Prudencio, el único autor del que se referenciará un fragmento de alguna de sus obras en esta tesis, se habla en la nota siguiente. En relación a Juvenio (poeta hispano del siglo IV), Sedulio (poeta itálico de finales del siglo IV y comienzos del V) y Ausonio (uno de los grandes poetas cristianos del siglo IV) poco más se puede añadir a lo dicho en el cuerpo del texto en relación al pensamiento musical isidoriano. Sus obras debieron estar en las bibliotecas hispanas, pero no tienen la menor influencia sobre las reflexiones que Isidoro realiza sobre la música.

²³⁸ Prudencio (348-405), natural de Hispania, fue el más grande poeta cristiano de su época y quizá el más grande poeta lírico latino desde Horacio. Tuvo una notable vida política, ocupando diversos cargos en el Imperio durante el reinado de Honorio. En los últimos años de su vida se retiró de la vida pública y se dedicó a escribir su obra poética. Más adelante será referenciado un pasaje de *Contra Símaco*, obra que tuvo un importante valor simbólico dentro de la lucha que mantuvieron en esa época el cristianismo y los últimos, pero todavía fuertes, resquicios políticos del paganismo, ejemplificados en la figura de Símaco y la lucha por la eliminación o no del Altar de la Victoria.

²³⁹ Para Eusebio de Cesarea y su relación con el pensamiento musical de Isidoro, véase la nota dedicada a Jerónimo (la nota 234).

²⁴⁰ Sobre Hipócrates ya se habló más arriba. Sin duda, algunos textos de su escuela debieron circular traducidos al latín y compendiados. Lo mismo puede decirse con los textos de Rufo de Éfeso, médico griego del siglo I d. C., y Osibario de Pérgamo, médico griego del siglo IV. Es preciso indicar que la obra de estos tres médicos no es citada más adelante, ya que sus textos no tienen influencia alguna (al menos directa) sobre el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla. Este aspecto llama todavía más la atención al observar la gran cantidad de referencias a otros textos médicos de la Antigüedad (e, incluso, a otros médicos) en las reflexiones del obispo hispalense sobre poder el curativo de la música y la utilización médica de la misma, analizadas en los capítulos 10 y, sobre todo, 12.

tardíos, en especial Donato, Sacerdos, Audax, Caper y Probo²⁴¹. Entre los comentaristas destaca Servio.

El segundo de estos listados es ofrecido en un artículo de J. C. Martín Iglesias²⁴², que a mi juicio constituye el estudio más completo y riguroso (que no más profundo, ya que no es esta su finalidad) que ofrece un panorama general de los autores cristianos, griegos (estos en su mayoría mediante traducción latina) y latinos, que se leyeron y se utilizaron por los escritores de la Hispania visigoda. Además, identifica las obras de estos autores y los relaciona con las obras de los autores hispanovisigodos en las que aparecen, aunque no identifica el pasaje concreto, ni de las obras de los autores hispanovisigodos ni del resto. El estudio está realizado partiendo de las conclusiones de los editores de las obras, aunque, como el propio autor advierte, tan solo ha aceptado las que le han parecido “indudables o, al menos, verosímiles”, lo que nos da una idea del rigor de la materia que expone, dada su experiencia investigadora en este campo.

El listado de autores y obras es muy extenso (incluso solo en lo referido a Isidoro), por lo que me tengo que limitar a remitir al lector al artículo para leerlo. No obstante, quiero recoger tres aspectos de sus conclusiones que corroboran lo expuesto en esta tesis. El primero es el escaso conocimiento del griego en la Península, incluso por autores como Isidoro o Julián. El segundo es que los autores más leídos se corresponden más o menos con lo que se viene exponiendo aquí. Entre los latinos, en primer lugar, Agustín y Jerónimo; después, Gregorio Magno y Ambrosio; seguidos de Tertuliano. Y entre los autores griegos, los más leídos con diferencia fueron Eusebio de Cesarea y Orígenes²⁴³, seguidos de Juan Crisóstomo. El tercer aspecto es que en la Hispania visigoda se pudieron leer unas cuantas obras antiguas que a día de hoy no se han conservado.

²⁴¹ Sin duda alguna, de entre todos estos autores destaca Donato. Del resto no se hará referencia alguna a ninguna de sus obras en lo que resta de tesis.

²⁴² “La biblioteca cristiana de los padres hispanovisigodos (siglos VI-VII)”, *Veleia* 30, 2013, pp. 259-288.

²⁴³ Orígenes (185-254) fue la cabeza más visible de la escuela catequética de Alejandría fundada hacia el 180 por Panteno, antiguo filósofo estoico convertido al cristianismo. Es considerado uno de los más grandes teólogos de la Antigüedad, destacando por su erudición y la profundidad filosófica de sus escritos. Hay que destacar que fue uno de los autores griegos que más se leyó en la Hispania visigoda (traducido al latín). De hecho, se pueden encontrar influencias de Orígenes en varios fragmentos de obras isidorianas, quien también lo cita en sus *Versus*, describiéndolo con una gran admiración como *doctor uerissimus*. No obstante, su influencia es nula en relación a los aspectos que aquí se tratan del pensamiento musical isidoriano.

5.5.2. DOS LISTADOS BIBLIOGRÁFICOS ISIDORIANOS²⁴⁴

El primer gran y riguroso catálogo de las fuentes utilizadas por Isidoro lo ofreció Jacques Fontaine (*ISCC*, pp. 735-761) tras sus conclusiones en el exhaustivo análisis que realizó de los tres primeros libros de las *Etimologías*. Más esclarecedor, certero y breve resulta un catálogo acompañado de sus correspondientes argumentaciones elaborado en *ISGO* (pp. 68-72), unos cuarenta años después, partiendo de aquellas mismas investigaciones y de las de toda una vida. De este análisis se pueden extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, tal y como dijimos más arriba, Isidoro se basa principalmente en distintos manuales tardíos, muchos de los cuales son imposibles de precisar hoy día al haber desaparecido la mayor parte de esa literatura. En segundo lugar, el obispo hispalense cita a los poetas clásicos a través de sus comentaristas, tal y como ocurre con el caso paradigmático de Virgilio, del que ya se comentó que su obra es citada 266 veces en las *Etimologías*, más que cualquier otro autor, pagano o cristiano. En tercer lugar, es igualmente destacable que Isidoro también conoce la prosa clásica a través de *Institutio Oratoria* de Quintiliano y de otras fuentes indirectas como las citas patrísticas de Agustín, Jerónimo y Gregorio. Tal vez también a través de la *Quadriga* del gramático Arusiano Mesio²⁴⁵, que cita ejemplos de Terencio, Cicerón, Salustio y Virgilio. En cuarto lugar, su faceta de enciclopedista se ve influenciada por enciclopedistas antiguos como Varrón²⁴⁶ y Suetonio²⁴⁷ (sobre todo en los últimos libros

²⁴⁴ Recuédese lo comentado más arriba en relación a la necesidad de tener en cuenta las obras de Isidoro de Sevilla y Braulio de Zaragoza fundamentalmente y, en un segundo lugar, de Julián de Toledo, primero, y de Eugenio II, después, para realizar este análisis; ya que estos autores fueron los que tuvieron un mayor conocimiento de los textos antiguos. Igualmente recuérdese lo comentado acerca de los motivos de esta elección, así como ciertos inconvenientes que presentaban Julián y, sobre todo, Eugenio de Toledo. Por tanto, en este caso nos limitaremos a exponer los listados de autores “isidorianos y braulianos” y tan solo comentaremos más adelante algunos listados de Julián y Eugenio sin hacer referencia concreta a ningún autor, ni explicar nada de los mismos salvo en tres excepciones, aunque los nombres que aparezcan sean nuevos.

²⁴⁵ Gramático tardío que vivió a finales del siglo IV. Su famosa *Quadriga* fue utilizada didácticamente principalmente para el estudio de la retórica, aunque la obra de estos cuatro autores tuvo una gran importancia pedagógica posterior como modelos literarios (en sus respectivos géneros) que se estudiaron desde la Antigüedad Tardía (Casiodoro los tiene muy en cuenta) hasta prácticamente el Renacimiento. No obstante, este autor no volverá a ser mencionado en esta tesis debido a su poca relevancia en relación a los temas que aquí se tratan.

²⁴⁶ Varrón (116-27 a. C.) fue un militar, político y el más grande erudito y anticuario romano; sin duda alguna, uno de los grandes bastiones latinos en algunos de los más importantes campos del saber clásico, ya que fueron especialmente valorados e influyentes sus conocimientos sobre gramática (en el más amplio sentido clásico del término), sobre historia y antigüedades varias (que ofrecieron una valiosísima información sobre el mundo antiguo, especialmente sobre el mundo grecorromano, tanto a sus contemporáneos como a escritores posteriores latinos y griegos, paganos y cristianos) y sobre las llamadas artes o disciplinas liberales (cuyos conocimientos y organización tuvieron una influencia capital, aunque difícilmente precisable). Varrón fue autor de nueve libros sobre las llamadas disciplinas liberales, *Disciplinarum Libri IX*, obra fundamental (de la que no se ha conservado nada y de la que solo se sabe a través de fuentes secundarias) en todo lo relacionado con la asimilación y el desarrollo del

de las *Etimologías*), de quienes, con menor frecuencia, tomó fragmentos enteros. No obstante, su principal influencia en las artes liberales fueron Casiodoro y Marciano Capela. Por último, Fontaine también considera que la formación de Isidoro fue fundamentalmente patrística, destacando a los autores que Isidoro enumera en sus *Versos*, como Agustín, Jerónimo, Hilario, Ambrosio, Orígenes, Cipriano o Juan Crisóstomo.

Por su parte, Díaz y Díaz (*INTR*, pp. 189-200) propuso un catálogo, también muy fiable y fundamentado, donde enumera las fuentes que pudo utilizar Isidoro para la creación de sus *Etimologías*. En dicho catálogo aparecen los siguientes nombres. En primer lugar, cita a tres autores cristianos que le proporcionaron abundante información: Jerónimo, Agustín y Lactancio²⁴⁸. Después, en segundo lugar, cita a Tertuliano,

enciclopedismo clásico en el mundo antiguo, tal y como se expone en capítulos siguientes de esta tesis, especialmente en el 10. Dentro de este último campo de estudio, y debido a su relación con Isidoro, se han de destacar sus conocimientos sobre gramática en general y sobre la gramática latina en particular. Además, y también en relación a Isidoro, se han de destacar los conocimientos y la importancia que Varrón otorga a la etimología. Dentro de estos últimos campos hay que indicar que se ha conservado una obra varroniana parcialmente (tan solo seis libros de los veinticinco originales): el influyente *De lingua latina*, completo y extenso tratado que analizaba en profundidad el origen y la gramática de la lengua latina otorgando una importancia capital a la etimología. Además, especialmente apreciados fueron también sus conocimientos sobre agricultura, tema sobre el que versa la única obra conservada completamente de los cientos de obras que se le atribuyeron.

²⁴⁷ Gran e influyente historiador y biógrafo romano del siglo II. Suetonio fue autor de una vasta obra de la que solo se han conservado algunos títulos. La más importante es la *Vida de los doce césares*, donde narra las vidas de los gobernantes romanos desde Julio César a Domiciano. Para nuestro interés resulta especialmente importante *De viris illustribus*, origen del tratado isidoriano del mismo nombre, ya que Jerónimo se basó en la obra de Suetonio para elaborar el primer catálogo de varones ilustres cristiano y de este último partió Genadio de Marsella para crear el suyo, autor sobre el que construye su obra Isidoro. También son muy importantes para nuestro interés los *Prata*, obra de carácter enciclopédico prácticamente perdida y de la que apenas tenemos noticias, que solo se ha conservado de manera muy fragmentaria en autores posteriores como Prisciano e Isidoro. La relación de esta obra con Isidoro está en que durante mucho tiempo se creyó que el obispo hispalense había utilizado como esquema general de sus *Etimologías* y de los distintos apartados de la misma a algún enciclopedista latino como Varrón, especialmente con sus *Nueve libros de las disciplinas*, o Suetonio, con sus *Prata*. Evidentemente, tras la publicación de *ISCC* dejó de pensarse en un solo modelo varroniano o suetoniano y se abrió un panorama mucho más rico del que damos buena cuenta en distintos lugares de esta tesis.

²⁴⁸ Lactancio fue un escritor y padre de la Iglesia africano nacido en torno al año 250. Como otros padres de la Iglesia, fue un pagano de nacimiento que se convirtió al cristianismo, único periodo de su vida del que se han conservado escritos. Según Jerónimo (*Vir. Ill.* 80), fue discípulo de Arnobio, oriundo también de África, aunque Lactancio no lo nombra en ningún momento, mientras que sí que nombra la obra de otros grandes escritores africanos como Minucio Félix, Tertuliano o Cipriano. Debido a su fama como rétor, el emperador Diocleciano le mandó a Nicomedia para dar clases de retórica, fecha aproximada en la que se fija su conversión al cristianismo. Probablemente, tras la persecución de Diocleciano a los cristianos Lactancio cayó en desgracia hasta que fue llamado por Constantino para ser tutor de su hijo Crispo. De sus obras conservadas destacan las *Instituciones divinas*. Se trata de una obra compleja dividida en siete libros y caracterizada por un elegante y elocuente estilo literario. Su tema es esencialmente una defensa de la doctrina cristiana, aunque vertebrada desde diferentes puntos de vista: teológico, doctrinal, apologético, filosófico, histórico... demostrando en ellos un perfecto conocimiento de la cultura pagana, lo que constituye un ejemplo clarividente del compendio de erudición clásica y cristiana que muestran en sus textos muchos de los grandes padres de la Iglesia de estos siglos. Este autor,

Casiodoro, Ambrosio y Gregorio Magno. En el lado profano, Díaz y Díaz cita a Servio como fuente principal (principalmente su comentario a Virgilio), pero también cita escolios a Juvenal y Prudencio, y a gramáticos como Donato, Sacerdos y Terenciano. También cita a Solino y a Mario Victorino²⁴⁹. Comenta la importancia de Isidoro como única vía de transmisión de algunos fragmentos de Petronio²⁵⁰ y destaca la dificultad a la hora de citar los múltiples tratados introductorios a los distintos campos de conocimiento (ya mencionados más arriba al hablar de la problemática de las fuentes), aunque destaca entre estos a Plinio el Viejo, tomado más probablemente de fuentes secundarias que de originales. Concluye Díaz y Díaz constatando la gran cantidad de fuentes (muchas secundarias) que debió manejar Isidoro de Sevilla, incluidas fuentes escolares (también tratadas más arriba).

5.5.3. LOS *VERSUS IN BIBLIOTHECA*. LAS *QUAESTIONES IN VETUS TESTAMENTUM*

Los *Versos* son una serie de veintisiete poemas atribuidos a Isidoro de Sevilla en los que aparecen distintos autores antiguos paganos y cristianos. Más arriba (apartado 4.4.2.3) se hizo referencia a ellos al hablar de la más que probable posibilidad de una *schola cantorum* a imitación de las romanas en la sede episcopal hispalense. Sin embargo, en este momento lo que interesa es ver quiénes son los autores antiguos citados en ellos, ya que Jacques Fontaine, tal y como se comentó en su momento, consideró que estos poemas estarían colocados encima de los armarios que contenían los libros de los autores a los que hacen referencia.

Los tres primeros poemas están dedicados a la biblioteca y la literatura. El primero de los autores que aparece es Orígenes (poema 4), a quien, como ya se ha dicho, alaba como doctor verdadero. Después aparecen por riguroso orden Hilario, Ambrosio, Agustín (de quien dice que con él por entero bastaría por el alcance y la magnitud de su

a quien Isidoro debió leer sin duda, y esta obra en particular serán citados en varias ocasiones más a lo largo de la tesis, pues se observa una influencia del primero sobre el segundo en algunos aspectos del pensamiento musical isidoriano.

²⁴⁹ Mario Victorino (ca. 300-ca. 382) fue un gramático, rétor y filósofo latino oriundo de Cartago muy famoso en su época. Desde el punto de vista que nos ocupa, que coincide con su faceta más importante, debemos destacar sus obras de carácter filológico, especialmente sus estudios sobre gramática y retórica, ya que en estos campos ejerció una mayor influencia, guardando mayor relación con la obra de Isidoro. Su nombre, por tanto, también aparecerá más adelante, aunque, desde los aspectos que se tratan en esta tesis, su importancia no es notoria.

²⁵⁰ Al respecto véase el artículo de Rodríguez Morales, J., ¿Petronio en la biblioteca de Isidoro de Sevilla?, *Helmántica* 43, Nº 130-131, pp. 69-77. Petronio fue un famoso escritor romano del siglo I d. C., autor de una no menos famosa obra, el *Satiricón*, conservada muy parcialmente. Su importancia, obviamente, es nula en relación al pensamiento musical isidoriano.

obra), Jerónimo, Juan Crisóstomo y Cipriano, cada uno en su poema correspondiente. El poema 11 está dedicado a los poetas y contrapone los poetas paganos con los cristianos, dejando clara la supremacía de los segundos. Entre los poetas cristianos cita a Prudencio, Avito²⁵¹, Juvenco y Sedulio; y entre los paganos a Horacio, Virgilio, Persio, Ovidio, Lucano y Estacio. El 12 está dedicado a los historiadores cristianos Eusebio y Orosio. El 13 y el 14 a su hermano Leandro y al papa Gregorio respectivamente. El 15 a los legisladores Teodosio, Paulo y Gayo²⁵² y el 16 a los médicos Cosme, Damián, Hipócrates y Galeno. El resto de poemas está dedicado a otros campos no relacionados con la materia que nos ocupa.

La mayoría de estos autores son mencionados a lo largo de la obra de Isidoro, fundamentalmente en las *Etimologías*. No obstante, a pesar de lo dicho hasta ahora, Fontaine considera este método como una vía menos rigurosa para poder rastrear las fuentes de la biblioteca isidoriana, considerando el camino más válido el profundo estudio de las obras isidorianas y de las fuentes utilizadas para crear las mismas.

Las *Quaestiones in Vetus Testamentum* también conocidas como *Mysticorum expositiones sacramentorum* son una extensa obra isidoriana en la que el obispo hispalense realiza diferentes comentarios a diferentes libros del Antiguo Testamento, concentrando su atención en el Pentateuco. Es el mejor, más ambicioso y más completo

²⁵¹ De todos los autores nombrados en los *Versos* es el único del que no se ha hablado todavía. Fue un obispo y poeta galo que nació a mediados del siglo V y vivió en las dos primeras décadas del VI. A pesar de que Isidoro pudo conocer su obra, la influencia de Avito es prácticamente nula en relación a los temas que se tratan en esta tesis.

²⁵² Importantes figuras en la historia del derecho. Los dos últimos, juristas; el primero, emperador. El *Código Teodosiano* fue iniciado en torno al 429 por orden e iniciativa del emperador Teodosio II con el objetivo de recopilar diversas leyes promulgadas desde el reinado de Constantino y otorgar al Imperio (también se aplicó en la parte occidental del Imperio) un marco legal formalizado. Se terminó y promulgó en el 438. Está dividido en 16 libros abarcando importantes ámbitos del derecho (privado, administrativo, penal, fiscal, canónico...), aunque primando el derecho público sobre el privado. Poco se sabe de la vida de Gayo, quien pudo nacer en torno al 120 y murió en fecha posterior al 178. Fue autor de famosas obras jurídicas entre las que sobresalen sus *Instituciones*, obra capital en la historia del derecho romano, fuente de estudio y aprendizaje en siglos posteriores, objeto de resúmenes y comentarios y base para otros textos legislativos posteriores como el *Código Teodosiano*. Paulo fue un famoso jurista que desarrolló su carrera en los tiempos de la dinastía Severa, trabajando en ocasiones directamente para varios emperadores y ocupando cargos de gran relevancia. Fue autor de una vasta y conocida obra dentro del mundo del derecho, utilizada como base, al igual que la obra de Gayo, para la elaboración de otros textos jurídicos posteriores como el *Código Teodosiano*. Evidentemente, ninguno de estos personajes y ninguna de las obras que de ellos pudo leer Isidoro (lecturas, por otra parte, muy importantes para estudiar el pensamiento jurídico de Isidoro) tiene peso alguno para lo tratado en esta tesis. Al respecto véase el profundo estudio de Juan de Churruca, *Las instituciones de Gayo en san Isidoro de Sevilla*, Bilbao, 1974.

comentario bíblico de Isidoro de Sevilla, pero, sin embargo, a día de hoy (por lo menos hasta donde llegan mis conocimientos), la obra no ha sido editada críticamente²⁵³.

Lo que interesa destacar de esta obra es que es el propio Isidoro quien (*Praef.5*) hace referencia a otros padres de la Iglesia en los que se ha inspirado o a los que ha copiado para escribir esta obra, constituyendo, a mi juicio, un hecho bastante reseñable teniendo en cuenta lo comentado en el apartado 5.4 sobre el tratamiento de las fuentes clásicas y patrísticas utilizadas por Isidoro. En este listado aparecen los siguientes autores: Orígenes, Victorino, Ambrosio, Jerónimo, Agustín, Fulgencio, Casiano y Gregorio Magno, todos ya comentados.

5.5.4. EL EPISTOLARIO BRAULIANO

En relación a la figura de Braulio y teniendo en cuenta el contenido del epistolario²⁵⁴, sin hacer referencia a las citas textuales de los textos clásicos (por otra parte amplias y citadas en los estudios que acompañan a las ediciones de sus obras)²⁵⁵, podemos sacar las siguientes conclusiones apoyándonos en también en las distintas ediciones de la obra y en la bibliografía existente. En primer lugar, hay que destacar que la Biblia es la obra más citada y aparecen nombres y fragmentos de obras de Isidoro de Sevilla, Agustín, Jerónimo, Hilario, Gregorio, Casiano, Eusebio o Apringio de Beja²⁵⁶. En segundo lugar, hay que destacar que Braulio cita a Teófilo de Alejandría, Cirilo de Alejandría, Dionisio de Alejandría, Proterio de Alejandría y Pascasio de Sicilia²⁵⁷. En tercer lugar, en otra carta se pueden observar a autores clásicos como Esopo, Horacio, Virgilio, Ovidio,

²⁵³ La obra se encuentra en *PL* 83, 207-424.

²⁵⁴ Recuérdese que no se tiene en cuenta el *Epistolario* entero, sino las cartas que tratan estos temas y que ya se enumeraron más arriba en el apartado 5.2.1 de este capítulo.

²⁵⁵ Interesante estudio es el capítulo que dedica Linch a la biblioteca brauliana en *San Braulio de...* pp. 173-188. En este estudio se nombran las obras a las que pertenecen las referencias citadas de los autores clásicos que, desde luego, se escapan al objeto de nuestro estudio. Además, también se debe acudir a la edición de Riesco Terrero, en la que aparecen al final de cada carta las referencias textuales (bíblicas principalmente, pero también patrísticas y clásicas) que cita Braulio en sus cartas, que, no obstante, siempre deben ser tratadas con la precaución necesaria que ya indiqué más arriba.

²⁵⁶ Ya se ha demostrado que la Biblia y las obras de los padres y doctores de la iglesia se estudiaban en profundidad, bien las originales, bien en forma de resúmenes.

²⁵⁷ Este grupo de nombres, formado por autores de segunda o tercera fila, constituye principalmente una cita erudita sin más valor. No obstante, la importancia de la misma radica en que se trata de autores secundarios y orientales, por lo que tuvo que realizar la cita gracias a una fuente secundaria en la que apareciese la misma lista de eruditos, ya que en ningún momento cita ningún pasaje de estos textos, o, lo que es menos probable, gracias a traducciones de los textos de los autores a los que hace referencia, probablemente compendiadas.

Apio y Terencio²⁵⁸. Por último, también se observa interés por el conocimiento y la difusión de las actas conciliares²⁵⁹.

5.5.5. OTROS DOCUMENTOS A TENER EN CUENTA

Los listados bibliográficos expuestos ya sirven de sobra para colmar los objetivos que nos proponemos en este capítulo. No obstante, de manera breve quiero ensanchar todavía más el campo (aunque sea de pasada) de la enorme cantidad de fuentes clásicas y cristianas que pudieron circular por la Península a través de otras tres vías distintas. He de indicar que sobre las nuevas fuentes que aparezcan, por razones evidentes, ya no voy a hacer comentario alguno, puesto que ya se han comentado las más importantes, a excepción de Catulo²⁶⁰, Carisio²⁶¹ y Atanasio de Alejandría²⁶², que volverán a aparecer más adelante en esta tesis.

²⁵⁸ También hay que señalar que resulta otra cita erudita a pesar de que en ocasiones cite los mismos textos clásicos, como ocurre, por ejemplo, con Horacio y Virgilio. Estas lecturas no son de primera mano, sino que las ha hecho a través de fuentes secundarias, probablemente a través de Jerónimo, autor desde luego más que conocido por Braulio. Además, probablemente también utilizó fuentes secundarias compendiadas. Interesantes resultan las ejemplificaciones de lo que acabo decir en el estudio de Madoz, “Ecos del saber antiguo en las letras de la España visigoda” en *Razón y Fe*, 122, 1941, pp. 228-240; concretamente, pp. 231-236. Por otra parte, esta idea de la inspiración de Jerónimo es mantenida por Madoz a lo largo de su edición del epistolario brauliano.

En relación a Esopo y Apio, los únicos autores de los que no se ha hablado todavía, hay que destacar que, de entre todos los autores citados por Braulio en esta relación, son, sin duda, los que otorgan ese carácter erudito a la cita, pues estamos hablando de autores antiquísimos, cuyos textos, al igual que los propios personajes, a menudo se diluyen en la imprecisión de su antiguo origen (Esopo, griego, pudo vivir en los siglos VII o VI a. C., y Apio, romano, vivió en los siglos IV y III a. C.).

²⁵⁹ También se ha demostrado que eran estudiadas en profundidad.

²⁶⁰ Catulo (87/84-57/54 a. C.) es considerado uno de los grandes poetas latinos, creador, además, del género elegíaco latino. De todos sus poemas, los más conocidos son los dedicados a su gran amor, una mujer casa a quien él llamaba Lesbia. Estos poemas describen todo un complejo y apasionado proceso amoroso que toca todos los extremos y estados de ánimo, siendo también el primer autor latino en describir todo este proceso. La obra de este genial poeta no tiene relación alguna con los aspectos del pensamiento musical de Isidoro que aquí se analizan. Tan solo se referenciará un fragmento suyo en el capítulo 14 para ejemplificar el uso de un término musical utilizado posteriormente por Isidoro.

²⁶¹ Carisio fue un famoso gramático latino del siglo V autor de una gramática que se ha conservado en estado fragmentario. Es especialmente importante porque transmite pasajes de otros gramáticos anteriores. Su relación con Isidoro es la misma que la de otros gramáticos latinos tardíos y será referenciado únicamente (y en una sola ocasión) como tal, en este caso como fuente del Libro I de las *Etimologías*, dedicado a la gramática. Por lo demás, no existe relación entre los textos conservados de Carisio y los textos musicales analizados de Isidoro.

²⁶² Atanasio de Alejandría (ca. 296-373), gran conocedor de la doctrina cristiana, fue obispo de dicha ciudad y uno de los más firmes defensores de la consustancialidad del Padre y del Hijo ante la doctrina arriana en el Concilio de Nicea (325), convirtiéndose, a la postre, en el gran vencedor del Concilio y en uno de los más firmes defensores de sus cánones a lo largo de toda su vida, especialmente ante el paganismo (temática por la que destaca uno de los textos de Atanasio que nos ocupa: *Contra los paganos*) y, sobre todo, el arrianismo (temática a la que dedica varias obras). Además, también profesó gran interés por la vida monástica y escribió otras obras sobre otros temas, fundamentalmente doctrinales. Atanasio será referido en varias ocasiones por dos motivos. El primero y principal es gracias a una profunda y bellísima referencia que el obispo alejandrino hace de la llamada armonía o la música de las esferas que se encuentra en la obra anteriormente mencionada y es utilizada metafóricamente para ejemplificar el perfecto funcionamiento del universo según los designios de Dios. El segundo es otra nueva referencia a

La primera de estas vías la constituyen las obras de Julián y Eugenio de Toledo, ya citadas en varias ocasiones, que son un buen muestrario de las fuentes antiguas y foráneas que circularon por la Península²⁶³, aunque ya se comentó los inconvenientes que tienen en relación a las obras de Isidoro y Braulio. Aparte de las ediciones críticas de las obras de Julián y Eugenio, estudios fundamentales para la materia que nos ocupa, hay que destacar otros trabajos dedicados a desenterrar las fuentes antiguas que contienen los textos de estos grandes personajes. En primer lugar, quiero destacar el importante artículo de J. N. Hillgarth²⁶⁴, el principal editor de la obra juliana. Otro artículo importante es el de José Madoz²⁶⁵, publicado casi veinte años antes que el de Hillgarth. Un acercamiento siempre recomendable es el realizado por Díaz y Díaz²⁶⁶, en

un episodio que posteriormente narrará Isidoro de Sevilla: la curación de David a Saúl a través de la música.

²⁶³ Cuando hablo de la obra de estos dos autores, incluyo también textos de autoría dudosa. Me refiero a textos como el *Ars Grammatica*, atribuido a Julián de Toledo o, al menos, a su círculo, o el *Appendix Eugeniana*, una colección de textos de autoría dudosa o espuria, que hoy día no son atribuidos a Eugenio II, pero que sí pudieron estar relacionados con los círculos eugenianos.

²⁶⁴ Hillgarth, J. N., “Las fuentes de san Julián de Toledo”, en *Anales Toledanos* 3, 1971, pp. 97-118. El autor, además de realizar un brillantísimo estudio, añade al final un cuadro sinóptico con las fuentes utilizadas por Julián e Ildefonso. En relación al *Ars grammatica*, Hillgarth, además de señalar a Donato, nombra a otros autores como Sedulio, Ambrosio, Prudencio y Eugenio II de Toledo, añadiendo en total más de 150 citaciones nuevas. En la *Historia Wambae*, además de nombrar nuevamente a Virgilio, Salustio y Livio, cita las *Historiae* de Orosio. También en otras ocasiones cita a autores clásicos como Homero, Sócrates, Ennio, Varrón, César o Símaco tomados de las *Etimologías* isidorianas. Pero, sin duda, tal y como acabamos de ver más arriba, el dominio de Julián se pone de manifiesto en la enorme cantidad de fuentes patrísticas que utiliza. Entre las latinas destaca por encima de todas la obra de Agustín (del que Hillgarth ha contabilizado citas de 19 obras distintas), aunque también utiliza varias obras de otros cuantos autores más. La lista completa está formada por Ambrosio, Casiano, Cipriano, Eugenio II de Toledo, Fulgencio de Ruspe, Hilario, Jerónimo, Julián Pomerio, Isidoro, el Libro XII del *De trinitate* atribuido a Vigilio de Tapso, el *Breviarium Apostolorum*, Gregorio Magno y otras cuantas obras de autores de la época visigoda. Entre las griegas destacan Juan Crisóstomo y Epifanio (Hillgarth también sugiere que los textos de ambos autores pudieron ser traducidos por él mismo), Atanasio, Cirilo de Alejandría, posiblemente Eusebio de Cesarea y Orígenes. Además señala importantes conocimientos litúrgicos y de los cánones conciliares. Recuérdese a este respecto las renovaciones que realiza en el primer ámbito y la más que probable recensión que realizó de la *Colección canónica hispana*, defendida por el gran editor de la misma, Martínez Díez, en el prólogo de su edición.

²⁶⁵ Madoz, J., “Fuentes teológico-literarias de San Julián de Toledo”, en *Gregorianum* 32, 1952, pp. 399-417. Madoz señala a autores griegos como Juan Crisóstomo (probablemente traducido por él mismo), Atanasio y Cirilo de Alejandría, Epifanio (probablemente también traducidos por él mismo), Eusebio de Cesarea (a través de Jerónimo) y algunos concilios orientales como el de Calcedonia del 451. Entre los latinos destaca a Jerónimo, Tertuliano (a través de Jerónimo), Isidoro de Sevilla y Eugenio II de Toledo. Entre las obras históricas y literarias de Julian, Madoz encuentra ecos virgalianos de la primera *Geórgica*, de Salustio y de Tito Livio en su *Historia Wambae*, así como de Donato (principalmente) y Agustín (a través de Isidoro) en su *Ars Grammatica*.

²⁶⁶ “La obra de los obispos visigóticos toledanos: supuestos y circunstancias”, en *De Isidoro al siglo XI*, Barcelona, 1976, pp. 110-111. Da por hecha la existencia de libros jurídicos y de textos litúrgicos, debido al alto grado de desarrollo de ambos campos y a las creaciones e innovaciones que se realizaron en ellos a lo largo de la centuria (puntuación obvia con la que, lógicamente, estoy de acuerdo), y se centra en los autores cristianos y clásicos de épocas anteriores. Entre estos aparecen los nombres de Orígenes, Ambrosio, Isidoro y Gregorio Magno; cuenta con los *Synonyma Ciceronis* y otros glosarios del tipo de

el que traza unas ligeras pinceladas de lo que pudo ser la biblioteca episcopal toledana en tiempos de Julián, aunque también teniendo en cuenta la obra de Eugenio. No obstante, hay que destacar que, debido al carácter del listado, tangencial en su artículo, no argumenta sus posturas. Por último, quiero destacar otros dos importantes estudios con un carácter más concreto, centrados en el *Antikeimenon* juliano. El primero, un artículo de Robles Sierra²⁶⁷, se publicó en el mismo año que el citado estudio de Hillgarth. El segundo, un trabajo de Martín Iglesias²⁶⁸, es mucho más completo y reciente, y, a mi modo de ver, más ambicioso y destacable.

La segunda de estas vías está constituida por las aportaciones que, desde hace décadas, proceden desde el campo de la ecdótica a través del estudio de los manuscritos conservados de época hispanovisigoda²⁶⁹.

los de Carisio. Además, también nombra a poetas como Draconio, Sedulio, Juvenco, Prudencio, Venancio Fortunato y Ausonio. Teniendo en cuenta la obra de Julián, elabora una lista de teólogos en los que directamente se basa. Estos son Julián Pomerio, Fulgencio de Ruspe, Eugipio y Vigilio de Tapso. Nuevamente para los clásicos se vuelve a basar en los textos de estos dos obispos, incluido el *Appendix* (el propio Díaz y Díaz en este mismo artículo sitúa esta obra dentro de los círculos eugenianos), por lo que el investigador gallego no se ve en condiciones de afirmar nada con rotundidad. De hecho, los argumentos que ofrece para fundamentar que varios de estos autores estuviesen en esa biblioteca son muy débiles y basados en suposiciones difícilmente demostrables a día de hoy. Cree que es altamente probable que en esta biblioteca estuviese Marcial, solo probablemente Catulo, Virgilio, Horacio y hasta Terencio. También habla de Lucilio, Cicerón y Salustio.

²⁶⁷ Véase Robles Sierra, A. “Fuentes del *Antikeimenon* de Julián de Toledo”, en *Escritos del Vedat* 1, 1971, pp. 59-135.

²⁶⁸ Véase Martín Iglesias, J. C., “Los *Antikeimena* (CPL 1261) de Julián de Toledo (S. VII): ensayo de reconstrucción con traducción y elenco de las fuentes”, *Helmantica* 82, Nº 167, 2011.

²⁶⁹ La ecdótica aporta importantes e interesantes datos, ya sea rastreando qué códices pueden remontarse a un origen hispanovisigodo o rastreando el origen del códice en sí, o bien rastreando algún antecesor hispánico no conservado. Evidentemente en una nota al pie no se puede referenciar toda la bibliografía existente. Aun así pueden tenerse en cuenta las siguientes. Lowe, E. A., *Codices Latini Antiquiores: A Paleographical Guide to Latin Manuscripts Prior to the Ninth Century*. Oxford, Oxford at the Clarendon Press, 1972, reeditada en numerosas ocasiones, obra fundamental todavía hoy. A partir de ella se pueden consultar distintos estudios que han tratado el tema. Entre estos, véase Antolín, G., *Catálogo de los Códices Latinos de la Real Biblioteca del Escorial, III*, Madrid, 1911; Díaz y Díaz, “La cultura literaria en la España visigótica”, en *De Isidoro al siglo XI...*, pp. 57-86; Díaz y Díaz, “San Agustín en la Alta Edad Media española a través de sus manuscritos” en *Agustinus* 13, 1968, pp. 141-151; García Villada, Z., *Catálogo de los Códices y Documentos de la Catedral de León*, Madrid, 1919; Millares, A., *Manuscritos visigóticos*, Madrid, 1962; Millares, A., *Los códices visigóticos de la Catedral Toledana*, Madrid, 1935. Aunque antiguos, dichos estudios demuestran cómo por esas fechas se encontraban copiados en la Península muchos textos pertenecientes a épocas anteriores. Quiero destacar el estudio de Díaz y Díaz que acabo de citar (“La cultura literaria...”) porque, además de ofrecer una interesante (y crítica) visión de conjunto de estos códices conservados de la época visigoda y la inmediatamente posterior, aporta un detalle y una conclusión que considero muy importantes de cara a la finalidad de nuestra tesis. El detalle es la existencia de la traducción latina de *De reparatione lapsi* de Juan Crisóstomo. Una más. Dicha existencia la demuestra al comentar el contenido de tres códices hoy perdidos (pp. 68-69), pero que cuyo contenido se conoce. La conclusión es que los autores antiguos que más aparecen en estos códices son Agustín y Jerónimo, coincidiendo, por tanto, con otros estudios anteriores, siendo además los dos padres de la Iglesia de los que se conservan mayor cantidad y variedad de obras, lo que es otra prueba inequívoca de que en la península ibérica prácticamente la totalidad de la obra de estos dos insignes escritores era más que conocida. Este último aspecto es muy importante,

La tercera vía esta formada los textos de carácter jurídico hispanovisigodos, tanto los religiosos como los civiles. De hecho, ya se explicó en el capítulo anterior la extensión peninsular de las fórmulas visigodas y de otros textos jurídicos, económicos y contractuales encontrados a lo largo de la geografía hispana, lo que suponía, al menos, unos niveles de educación básica en esos ámbitos. Esto nos da información acerca de una gran vitalidad de las leyes jurídicas visigodas, que debieron conocerse por toda la Península²⁷⁰. Además, debe recordarse la importancia de todo el corpus legislativo de carácter religioso, ya comentado en parte, encontrándose en las actas conciliares²⁷¹, las reglas monásticas o, incluso, los textos arrianos²⁷².

5.6. LISTADO DE FUENTES CLÁSICAS Y CRISTIANAS DEL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

Una vez expuestos estos listados y constatada, por tanto, la gran cantidad de fuentes que pudieron circular por la Península, es necesario exponer otro listado, el más importante hasta el momento, con las fuentes que pudo utilizar Isidoro para elaborar los aspectos de su pensamiento musical analizados en esta tesis. Se trata de un listado general, a modo

porque, según los textos analizados en esta tesis, estamos hablando también de los dos padres de la Iglesia más importantes para Isidoro en el ámbito de la música.

²⁷⁰ La estructura y el contenido de la *Lex visigothorum*, nos lleva a pensar que es más que probable que el *Código de Teodosio* y otras obras de derecho romano se hallaran en la Península y, fundamentalmente, en una supuesta Biblioteca Real de Toledo. Desde el ámbito jurídico, Isidoro de Sevilla, ciertamente, tiene en cuenta a Teodosio, a Paulo y, especialmente, a Gayo (además, tal y como vimos, los tres aparecen en sus *Versos*) y los cita en las *Etimologías*, lo que hace pensar que estas fuentes se hallasen en las bibliotecas hispanas, aunque probablemente en forma de compendios.

Es importante precisar que Justiniano como legislador no aparece citado en las *Etimologías*, mientras que sí que es citado como teólogo, por lo que es probable que Isidoro no lo conociese y, por tanto, en esa fecha no se hallase en la Península, aunque existe la posibilidad de que fuese conocido y no utilizado por el obispo hispalense, cosa menos probable dado su especial interés por la cita erudita. La primera tesis es defendida por Rafael Gibert en “Antigüedad clásica en la Hispania visigótica”, en *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo* XXII, Spoleto, 18-24 aprile, 1974. La segunda, por Álvaro D'Ors en *Presupuestos críticos para el estudio del derecho romano*, Salamanca 1943, pp. 82-83.

²⁷¹ Las actas conciliares se entroncan en una tradición secular y, como ya se expuso en el capítulo anterior, son estudiadas y analizadas con esmero en la Hispania visigoda. Estos textos eran importantes y necesarios y, por tanto, estimados para ser guardados en cualquier buena biblioteca que se precie, tal y como también ha quedado reflejado más arriba a través de la carta III del *Epistolario* brauliano. De su importancia también da muestra la traducción de los cánones conciliares orientales que realizó Martín de Braga (comentada más arriba) y la creación de la *Colección canónica hispana* (de la que se ha venido hablando y de la que se hablará con más detalle en el apartado 6.19).

²⁷² La realidad arriana de la Península nos lleva irremediablemente a pensar que debió haber libros arrianos en las bibliotecas, por lo menos hasta la completa derrota del arrianismo. Constatan esta idea hechos como el sínodo arriano que convocó Leovigildo en Toledo en el 580 para intentar un acercamiento con la facción católica; o las constantes disputas teológicas que debieron existir entre ambas facciones, ejemplificadas literariamente en la disputa que tuvo lugar entre el obispo católico Mazona y el arriano Sunna en la ciudad de Mérida, narrada en las *Vidas de los santos padres emeritenses* (CCSL 116, pp. 59-62) acompañada, eso sí, de un halo milagroso y legendario característico que enmarca el relato.

de introducción, para ver las correlaciones con lo dicho hasta aquí. Las fuentes y las influencias musicales anteriores a Isidoro son analizadas en profundidad en cada uno de los distintos capítulos. Además, en las conclusiones finales se dedica un apartado específico a las fuentes, donde también se ofrecen varias tablas muy ilustrativas en las que se pueden observar las utilizadas por Isidoro en cada uno de los distintos aspectos de su pensamiento musical.

Por tanto, tras analizar las posibles fuentes de todas las referencias isidorianas musicales tratadas en esta tesis, se puede afirmar que, en relación a dichas fuentes, existe una clara correspondencia con lo expuesto hasta aquí en los apartados inmediatamente anteriores, destacando algunos puntos fundamentales.

En primer lugar, no se observa ninguna fuente griega, aunque, evidentemente, teniendo en cuenta el peso que la especulación musical tuvo para el pueblo griego y su influencia posterior, en última instancia, la mayor parte de su pensamiento hay que remontarlo a la literatura helénica, de donde parten la mayoría de las ideas que expone Isidoro.

En segundo lugar, la Biblia constituye una fuente de inspiración muy importante; y, dentro de ella, los libros del Antiguo Testamento. No como origen de grandes, profundas o importantes reflexiones musicales (salvo alguna grata excepción, tal y como veremos más adelante), pero sí como fuente de pequeñas reflexiones que aportan gran información a nivel léxico, conceptual, interpretativo (musical) y exegético.

En tercer lugar, hay que destacar que, si exceptuamos la Biblia, las fuentes isidorianas son latinas y casi todas (o todas) tardoantiguas²⁷³. Estas fuentes son las más importantes, las más numerosas y las que dan forma a su pensamiento musical.

En cuarto lugar, dentro de las fuentes utilizadas por Isidoro, hay que destacar un grupo de autores fundamentales constituido por Agustín, Casiodoro, Quintiliano y Jerónimo; aunque, quizá, este último autor debiera estar en un escalón inmediatamente inferior, ya que el grueso de su influencia se halla en su *Cronicón* y este solo afecta a un aspecto concreto del pensamiento musical isidoriano.

En quinto lugar, se debe destacar un segundo grupo donde se encuentran autores que también ejercen una importante influencia sobre Isidoro. Entre estos autores hay que destacar a Tertuliano, Servio, Nicetas de Remesiana²⁷⁴ y Capela.

²⁷³ Escribo “casi todas (o todas)” porque en relación a las fuentes más antiguas es muy difícil delimitar (por los motivos expuestos más arriba en el apartado 5.4 y por lo que se expondrá en el apartado siguiente, el 5.7) si Isidoro las leyó de primera mano o lo hizo a través de fuentes secundarias.

En sexto lugar, aparece otro grupo de autores utilizados por Isidoro. Estos autores en ocasiones también son copiados al pie de la letra. No obstante, su influencia es menor que los anteriores, tanto por la importancia de la influencia ejercida sobre Isidoro, como por el número de ocasiones en las que los utiliza. Entre estos autores destacan Solino, Paulo Festo²⁷⁵, Lactancio, Cipriano y Diómedes²⁷⁶.

En séptimo lugar, existe una nómina de autores que han sido utilizados por Isidoro como fuente de manera puntual. Entre ellos, de forma segura, cabe destacar a Ambrosio, Fírmico Materno²⁷⁷, (pseudo)Euquerio de Lyon²⁷⁸, Cesáreo de Arlés y Paulino de Milán²⁷⁹.

En octavo lugar, se puede observar cómo, entre todos los autores nombrados en los párrafos anteriores, tan solo Paulo Festo, Fírmico Materno, Diómedes, Nicetas de Remesiana y Euquerio de Lyon no han sido citados en los listados anteriores. No obstante, salvo Paulo Festo que es de fecha más temprana, los otros entran dentro de las dos características típicas de las fuentes isidorianas: latinas y tardoantiguas. De hecho, Fírmico Materno, Nicetas y Euquerio son citados en el artículo de J. C. Martín (“La biblioteca cristiana...”, pp. 267 y 273) como fuentes de diferentes textos de Isidoro de Sevilla.

²⁷⁴ Nicetas de Remesiana fue un escritor latino cristiano que vivió en el siglo IV, gran evangelizador de la Dacia y obispo de Remesiana. Desde el punto de vista musical hay que destacar su papel a la hora de promover el uso litúrgico de la música, así como su papel como compositor, pues se le considera autor de varios himnos. Varios fragmentos de una de sus obras, *De psalmodiae bono*, en el que trata la música, son copiados de manera casi literal por Isidoro.

²⁷⁵ Paulo Festo fue un literato latino del siglo II d. C. autor de un famoso epítome en veinte libros de una obra aún más extensa de Marco Verrio Flaco (gramático y pedagogo romano que trabajó en los reinados de Augusto y Tiberio) de la que no se ha conservado prácticamente nada. De la obra de Festo tan solo han llegado a nuestros días algunos fragmentos.

²⁷⁶ Diómedes fue un escritor y gramático latino que vivió, probablemente, desde finales del siglo IV. Fue autor de un tratado de gramática en tres libros que ejerció notable influencia en otros gramáticos posteriores, especialmente en Prisciano, quien lo cita con cierta frecuencia.

²⁷⁷ Fírmico Materno fue un autor latino que vivió aproximadamente en la primera mitad del siglo IV. Fue un reputado abogado y alcanzó cierto renombre político al ser también senador romano. Tuvo notables conocimientos de astrología, retórica y derecho. De origen pagano, terminó convirtiéndose al cristianismo. Fue autor de *Matheseos Libri VIII*, uno de los tratados de astrología más completos y extensos de toda la Antigüedad, y del tratado *De errore profanarum religionum*, texto de carácter apologistista en el que comenta los sinsentidos de diversos cultos y prácticas paganos.

²⁷⁸ Euquerio de Lyon fue un autor cristiano y obispo de la ciudad homónima que vivió en la primera mitad del siglo V. Compuso una serie de obras que la crítica le atribuye unánimemente. Sin embargo, tradicionalmente se le han atribuido otras que ofrecen serias dudas, siendo, a menudo, su autoría descartada. Entre estas últimas obras se encuentra su *Comentario a los cuatro libros de los reyes*, de donde Isidoro copia, prácticamente al pie de la letra, una noticia sobre la música muy interesante.

²⁷⁹ Paulino de Milán, persona, sin duda, muy cercana a Ambrosio de Milán, pues es muy probable que, además de ser el biógrafo de Ambrosio y de pertenecer al clero, también pudiera haber desempeñado una función parecida a la de secretario, escriba o asistente (*notarius*) del obispo milanés.

En noveno lugar, hay que destacar que existe un considerable número (aunque su porcentaje apenas sobrepasa el 30%) de reflexiones isidorianas sobre las que me ha sido imposible determinar la fuente utilizada.

Ni que decir tiene que en este listado he expuesto únicamente las fuentes directas o, al menos, las fuentes que Isidoro pudo leer de primera o segunda mano, y en las que se puede observar una relación evidente entre el texto de la fuente y el texto isidoriano. Por tanto, no estoy haciendo referencia a otras fuentes más antiguas, clásicas principalmente, en las que se basaron estos autores tardoantiguos utilizados por Isidoro. Este aspecto será comentado en cada uno de los correspondientes capítulos.

5.7. LOS MÉTODOS DE TRABAJO DE ISIDORO DE SEVILLA

Por último, se debe pasar a describir brevemente los métodos de trabajo isidorianos, un aspecto muy importante que de aquí en adelante servirá para otorgar un significado más preciso a todos los pasajes de su obra en los que el obispo hispalense trate la música y utilice esas fuentes antiguas.

Los métodos de trabajo de Isidoro de Sevilla ya quedaron perfectamente establecidos por Fontaine en *ISCC* (a lo largo de toda la obra, pero especialmente en las páginas 763-784), a través del análisis de las fuentes utilizadas por Isidoro y de los diferentes estados de composición observados en los manuscritos conservados. No obstante, Fontaine trató recientemente el tema en *ISGO* (pp. 240-254)²⁸⁰. Aunque se trata del análisis de los tres primeros libros de las *Etimologías*, los métodos bien pueden aplicarse a muchísimos fragmentos de la mayoría de las obras de Isidoro independientemente de la temática, incluso a fragmentos de aquellas obras más acabadas y elaboradas como las *Sentencias*. Conviene hacer referencia nuevamente a lo que ya se explicó más arriba (en el apartado 5.4) acerca de toda la tradición literaria de los distintos tipos de resúmenes, ya que es dentro de esta filosofía donde hay que encuadrar los métodos de trabajo de Isidoro, puesto que se caracterizan por dos atributos fundamentales: la compilación y la abreviación. Isidoro, siguiendo esta tradición secular tan utilizada en su época, toma notas de las partes que más le interesan de los textos antiguos que llegan a sus manos

²⁸⁰ También hay que destacar su estudio “Problemes de méthode dans l'étude des sources isidoriennes”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 115-131. El tema ha sido ampliamente tratado. Para ver más bibliografía, véase la que aporta Fontaine sobre el tema en *ISGO*, pp. 253-254. Además, Codoñer, C., “Proceso de adaptación de fuentes en Isidoro de Sevilla”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid, 1989, pp. 561-566.

(tanto textos originales como textos transmitidos a través de fuentes secundarias), ya sean textos paganos o cristianos, y las utiliza para crear un discurso cuya finalidad, al igual que toda la literatura de este tipo, es fundamentalmente didáctica y edificante. En palabras del propio Fontaine (*ISGO*, p. 248) “*se trata de una producción modestamente funcional, de una fabricación útil de instrumentos de divulgación, destinados a sostener cierta formación indispensable a los adeptos y a los predicadores de una religión del libro*”.

Acotando aún más el asunto, si seguimos a Fontaine, se puede estructurar el siguiente método de trabajo. Isidoro tomaba notas con la información que le interesaba de las lecturas que iba realizando. El tamaño de estas anotaciones podía variar desde unas pocas palabras tomadas literalmente hasta pequeños resúmenes en los que también, en muchos casos, solía reutilizar palabras textuales de la fuente resumida. La información contenida en estas anotaciones servía como base para construir su discurso utilizando cuatro normas (*ISGO*, p. 249): la contracción, la adición, la modificación y, algunas veces, una nueva redacción. La contracción se da en la mayoría de los casos. De hecho, el propio Isidoro en algunas ocasiones, tal y como ocurre en el comienzo del prólogo de las *Alegorías*, describe el método de trabajo que ha utilizado, demostrando que su *modus operandi* ha sido la contracción de los distintos pasajes sacados de la Biblia con el objetivo de hacérselos sencillos y claros al lector. La adición se observa en las distintas fases de composición que presentan algunos manuscritos conservados. Por ejemplo, tal y como se verá a lo largo de la tesis (especialmente en los lemas de las *Etimologías*), en muchas ocasiones se observa como Isidoro añade nuevas definiciones o nuevos datos a algo que ya había definido previamente. Ese es uno de los motivos del estado inacabado que presenta parte de su obra. Isidoro definía un lema utilizando las lecturas anteriores y las notas que había recopilado de las mismas, pero, si posteriormente encontraba más datos en otra fuente que pudiesen completar cualquier lema ya definido previamente, los añadía ensamblándolos con lo anterior. De la misma manera en otros muchos casos también se observan modificaciones de un lema ya definido previamente o, lo que es más común e importante, modificaciones de la fuente que ha utilizado (sobre todo con los materiales tomados de los grandes autores cristianos), de tal manera que resulta más complicado ver el origen de esa información. Por último, en otras ocasiones se observa una redacción más elaborada e independiente de las fuentes utilizadas, tal y como ocurre con las *Sentencias* (y en otras muchas partes de otras tantas obras), que, aunque inspiradas en Agustín y Gregorio principalmente,

presentan un texto acabado en el que se puede entrever algo del genio creador de Isidoro y su valor literario.

Díaz y Díaz, quien también describe los métodos de trabajo isidorianos (*INTR*, pp. 180-186), se mueve en los mismos términos que Fontaine y añade algunas cosas más (en su mayoría métodos de trabajo concretos) que complementan la clarividente exposición del investigador francés y que voy a exponer de manera breve. Parte igualmente de la importancia que la abreviación tiene para Isidoro (y para sus contemporáneos), señalando que esta puede hacerse cuando se toman las notas de alguna obra leída o en el mismo momento de la redacción; siendo la toma de notas, por tanto, un proceso fundamental para la elaboración de su obra. De hecho, en relación a la recopilación y almacenaje de las notas, Díaz y Díaz considera que en el *scriptorium* de Isidoro pudieron existir una especie de ficheros de materiales recopilados previamente y ordenados por temáticas para ser utilizados cuando fuese necesario, y justifica esta postura con las constantes adicciones que se observan en muchos lemas de las *Etimologías* al comparar los diferentes manuscritos conservados. Además, también en relación a la toma de notas señala dos vías: notas tomadas de compendios y comentarios sobre cualquier temática o notas aisladas tomadas de otras lecturas originales. Estas últimas notas son utilizadas en numerosas ocasiones para añadir y enriquecer el texto que se escribirá después, que en su mayor parte depende de la fuente secundaria, método que Díaz y Díaz denomina “autocombinación”, pues se produce una mezcla o contaminación de la fuente secundaria (la fuente utilizada por Isidoro, el compendio, que parte a su vez de la original o de otra fuente intermedia) con la fuente original.

Además, el erudito gallego añade otros métodos al ya mencionado de la “autocombinación” a lo que él denomina la fase o proceso de elaboración; es decir, Isidoro recoge los diferentes materiales que posee, en su inmensa mayoría de fuentes secundarias tardías (compendios, materiales escolares, diccionarios, comentarios, escolios...), los reordena y los formula nuevamente adaptando el texto a sus intereses o finalidades. Uno de estos métodos de trabajo es incluir en esas nuevas formulaciones o redacciones no solo datos físicos de notas o fuentes escritas, sino datos, recuerdos o simples evocaciones (*ex recordatione*) procedentes de su propia memoria, debido a las, sin duda, numerosas lecturas anteriores que realizó a lo largo de toda su vida. Este método de trabajo se deduce de la dedicatoria que le escribe al rey Sisebuto en la primera edición de las *Etimologías* en la que le comenta que la obra está basada en el

recuerdo de antiguas lecturas²⁸¹. Esta nueva información procedente de los recuerdos de antiguas lecturas es difícil de rastrear, puesto que no se ajusta fielmente a ninguna fuente anterior. Por último, Díaz y Díz señala otro método de trabajo: la acumulación, es decir, en ocasiones se recogen textos en los que un mismo concepto o fenómeno es tratado por escuelas o doctrinas diferentes. Isidoro intenta recoger el máximo número de opiniones posible, decantándose en muchas ocasiones por alguna de ellas.

Por tanto, de la exposición de los métodos de trabajo isidorianos se deben sacar dos conclusiones. La primera es el papel fundamental que ocupan las fuentes literarias anteriores en la elaboración de la obra del obispo hispalense, ya que, muy a menudo, son la base de sus textos. La segunda es que (debido al panorama literario de la Hispania visigoda y a los propios métodos de trabajo isidorianos expuestos aquí) se ha de ser muy cauto a la hora de relacionar algún pasaje de Isidoro con un determinado autor antiguo, ya que, en un gran número de ocasiones, sus textos habrán llegado a Isidoro (en la inmensa mayoría de los casos resumidos o contaminados) a través de otras fuentes intermedias, una o varias. Debido principalmente a este último aspecto, a lo largo de la tesis he de remitirme en varias ocasiones a este apartado, ya que resulta fundamental para poder explicar la fuente utilizada por Isidoro en un determinado pasaje.

Por último, y a pesar de lo dicho hasta aquí, en este momento del discurso y a modo de conclusión, creo muy conveniente dejar clara mi postura a la hora de juzgar la obra de Isidoro, una postura que quiero alejar del error que a veces lleva a juzgar a Isidoro de Sevilla única y exclusivamente como un mero recopilador y transmisor de conocimientos, postura que afortunadamente comenzó a cambiar a partir de la segunda mitad del siglo XX tras la aparición de estudios como *ISCC* e *Isidoriana*, ya comentados.

Toda obra cultural ha de juzgarse (además de por los valores que le son propios de acuerdo con la disciplina o el género al que pertenece) teniendo en cuenta el contexto que la rodea y le da su razón de ser. Por tanto, aparte del valor literario intrínseco que

²⁸¹ “*En tibi, sicut pollicitus sum, misi opus de origine quarundam rerum ex veteris lectionis recordatione collectum atque ita in quibusdam locis adnotatum, sicut extat conscriptum stilo maiorum*”. La carta se puede leer en *Etym. BAC*, pp. 264-265.

tiene la obra de Isidoro, por pequeño que éste sea (que lo tiene), es el contexto el que la pone realmente en su lugar correspondiente y la eleva a la categoría de proeza, ya que dentro de este contexto la obra isidoriana cumple perfectamente la capital (y colosal) función para la que fue diseñada y creada: la de servir de andamiaje formativo, cultural, doctrinal, moral, pastoral y político a toda una nación y, a la postre, para un público mucho más extenso que se extiende a lo largo y ancho de toda la Alta Edad Media europea, cuya cultura no puede entenderse sin la figura de Isidoro.

6. LA MÚSICA EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA

Hasta ahora (y hasta donde llegan mis conocimientos) no existe ningún estudio que se haya detenido a exponer y comentar todas las referencias musicales existentes en la obra de Isidoro de Sevilla²⁸². Por tanto, en este capítulo enumero las referencias a la música que se encuentran a lo largo de toda la obra literaria de Isidoro de Sevilla. Por referencias a la música incluyo un amplio abanico que abarca desde la mención de cualquier tipo de palabra o término musical, por sencillo que este sea o por muy aislado que aparezca (por ejemplo, el nombre de un instrumento, un canto o formas verbales relacionadas con la música como las de los verbos *cantare* o *canere*), hasta la aparición de cualquier tipo de reflexión más compleja y elaborada relacionada con la música, incluidas las reflexiones de carácter teórico o estético.

Debido a la extensión de la obra isidoriana y ante la falta de estudios precedentes, pienso que se trata de un análisis fundamental y a tener muy en cuenta en posteriores investigaciones musicales isidorianas, tradicionalmente centradas en el Libro III de las *Etimologías* o en ciertos y conocidos pasajes de *Los oficios eclesiásticos*.

La obra de Isidoro trata de explicar el mundo y los saberes de su tiempo desde un prisma puramente cristiano utilizando para ello los conocimientos que heredó de la Antigüedad. Por tanto, la extensa obra del polímata hispano abarca, obviamente, los más diversos campos del saber de su tiempo a pesar de que entre sus finalidades (implícitas o explícitas) siempre se encuentren la didáctica y la moral, orientadas al conocimiento de la doctrina cristiana. Debido a esto, la música ocupa un lugar muy variado en cada una de sus obras, ya que no es tratada con la misma profundidad y desde la misma perspectiva en ellas. Incluso existen obras en las que no aparece ni un sólo término musical.

Según la importancia y el lugar que tengan las referencias musicales en el texto isidoriano he establecido dos categorías (C1 y C2), además de una categoría especial que he denominado Categoría 0 (C0) para referirme a aquellas obras (no a las referencias) en las que no aparece ninguna referencia musical; es decir, no hay alusión a

²⁸² Véase al respecto lo comentado en el estado de la cuestión (apartado 2.2.1.3) en relación a los dos artículos de J. A. Alfaro del Valle “Lo musical en San Isidoro de Sevilla I”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 2, 1978, pp. 39-48; y “Lo musical en San Isidoro de Sevilla II”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3, 1979, pp. 65-78.

nada relacionado con la música. Las categorías 1 y 2 sí que se utilizan para nombrar a las distintas referencias musicales.

- Categoría 1 (C1): Es el tratamiento de ideas o términos musicales con una finalidad estrictamente musical. En esta categoría, en la inmensa mayoría de los casos, la música será tratada como tema principal de algún libro, capítulo o párrafo entero. Por tanto, a esta categoría pertenecen los textos musicales más famosos de Isidoro. En algunos casos estos términos o ideas pueden ser tratados de manera puntual dentro de un texto mayor con una finalidad no musical; pero, a diferencia de la C2, son textos que expresan una idea completa y tienen entidad e importancia musical suficiente como para ser tenidos en cuenta por sí mismos (esto ocurre en algunos textos históricos o exegeticos).

- Categoría 2 (C2): Es la aparición de algún término o idea musical puntual, aislado, como vehículo de expresión y explicación de otras ideas no musicales. Esta categoría se da sobre todo en las obras dedicadas a comentar textos bíblicos. Por tanto, las citas musicales estarán inspiradas directamente en la Biblia, cuando no estén tomadas de ella directamente.

Es evidente que en muchas ocasiones las referencias a la música tienen procedencia bíblica. Tal y como acabamos de indicar, en la gran mayoría de los casos estas referencias pertenecen a la C2 y aparecen en obras en las que Isidoro comenta textos bíblicos. Debido al particular origen de estas referencias, indico cuándo las citas tienen origen bíblico y cuándo no lo tienen. Es igualmente importante destacar que, para evitar un galimatías de términos y referencias cruzadas, el análisis se realiza de manera individual en cada una de las obras de Isidoro.

Por último, hay que indicar que, en muchas obras, Isidoro estudia ideas relacionadas tangencialmente con la música pero pertenecientes a otros ámbitos como el filosófico, el filológico o el artístico. Estas referencias también son señaladas en aquellos casos en los que considero que su estudio tiene particular relación e importancia con las referencias musicales analizadas y, además, ayudan a su mejor conocimiento.

El catálogo de las obras de Isidoro viene marcado desde un primer momento gracias a Braulio de Zaragoza en su famosa *Renotatio*, de la que ya se ha hablado en el capítulo 3, y, en un segundo plano, por Ildefonso de Toledo, gracias a la breve noticia que le dedica en su *De viris illustribus*, a la que también se hizo referencia en el mismo capítulo. Por

otra parte, la correspondencia entre Braulio e Isidoro, a la que también se ha hecho referencia, también aporta algunos datos sobre su obra, métodos de composición y cronología de la misma²⁸³. Lo mismo puede decirse de otras cartas-dedicatorias conservadas a modo de prefacio en algunas de sus obras. No obstante, para trazar el corpus isidoriano se ha de partir forzosamente de la famosa *Renotatio*, que, como se ha dicho, incluye una especie de catálogo de las obras isidorianas realizado tras la muerte del obispo hispalense.

Siguiendo esta relación, las obras de Isidoro prácticamente quedaron fijadas desde un primer momento. En la actualidad prácticamente todos los grandes estudiosos isidorianos dan por sentado que la obra del obispo hispalense está formada por la gran mayoría de los títulos que allí aparecen. No obstante, al igual que a otras grandes personalidades literarias, a Isidoro a lo largo de la historia se le han ido atribuyendo una serie de obras que a día de hoy se consideran de autoría dudosa o espuria. En relación a esto, hay que dejar claro que en el caso de que la autoría isidoriana de estas obras dudosas o espurias fuese probada en un futuro, no modificaría su pensamiento musical, ya que, si exceptuamos la *Institutionum disciplinae* a la que hicimos referencia en el capítulo 4, son obras prácticamente irrelevantes para el estudio que nos ocupa. No obstante, aquellas obras de la *Renotatio* cuya autoría sea dudosa, serán señaladas.

Dicho esto, procedo a enumerar las obras de Isidoro de Sevilla y las referencias musicales y el tratamiento que realiza de la música en los casos que proceda.

6.1. DIFFERENTIARUM LIBRI II / DOS LIBROS DE DIFERENCIAS

Los dos libros de las diferencias pertenecen a un subgénero en boga en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media por su carácter didáctico, gramático y etimológico, por lo que se adaptaba muy bien a las intenciones de Isidoro. No obstante, en Isidoro, tal y como veremos a lo largo de su obra, los diferentes subgéneros o estilos que utiliza adquieren fundamentalmente un uso moral y edificante.

El obispo hispalense escribió dos libros en ese mismo subgénero que Braulio menciona en su *Renotatio* como una sola obra; pero que, según los principales estudiosos, son dos

²⁸³ Recuérdese que son las Cartas I-VIII del *Epistolario* brauliano (pp. 62-77 de la edición de Riesco Terrero)

obras diferentes²⁸⁴. Estas obras han sido llamadas por diferentes nombres; no obstante, buscando una mayor uniformidad, de aquí en adelante me referiré a ellas como *Libro I de las Diferencias* o *Liber I Differentiarum* (Diff.1) y *Libro II de las Diferencias* o *Liber II Differentiarum* (Diff.2).

En el *Liber I Differentiarum* observamos como aparecen las siguientes referencias a la música pertenecientes a la C1. Así observamos como en la diferencia 224 aparecen la definición y distinción de los términos *cantare* y *canere*; en la 417, entre *bucina* y *bucinus*; en la 418, entre *uox* y *sonus*; y en la 419, entre *sonus* y *sonitus*. En la diferencia 420, entre *clamor* y *clangor* (términos también relacionados tangencialmente con la música en cuanto a que son términos “sonoros o acústicos”), aparece el término *tubarum*, como ejemplo de *clangor*, o sonido irracional, por oposición a *clamor*, como sonido propio de los hombres o seres racionales. En la diferencia 422, entre *bellum* y *proelium*, aparecen los términos *tuba* (usada para dar la señal al comienzo del *proelium*) y *bucina* (corneta, el comienzo de la guerra, *bellum*).

Existen otras diferencias más propias del ámbito sonoro y sensitivo que del estrictamente musical, tal y como ocurre con la 226, entre *garrire* (parlotear) y *loqui* (hablar), la 227 entre *silere* (no hacer ruido, referido a sonidos inarticulados) y *tacere* (callar, referido a sonido articulado), la 254 entre *audire* (oir, referido a todo tipo de sonidos) y *exaudire* (escuchar, referido solo a los sonidos musicales apropiados y considerados elevados) o incluso la 225 en la que menciona los distintos verbos utilizados para nombrar los distintos sonidos que producen los animales²⁸⁵.

²⁸⁴ Aunque estos libros se pueden observar en *PL* 83, 9-98, ambos están editados críticamente de manera independiente (de aquí en adelante, además de indicar las ediciones críticas de cada una de las obras isidorianas que vayan apareciendo, indicaré también la edición de las distintas obras en la *PL* de Migne). El primero de ellos es Codoñer, C., *Diferencias. Isidorus de Sevilla. Libro I*, París, ALMA, 1992, y cuenta con excelente introducción, edición crítica, traducción y aparato de notas. El segundo libro es Andrés Sanz, M. A., *Isidori Hispalensis episcopi. Liber differentiarum (II)*, Turnhout, CCL 111 A, 2006, con excelente introducción, edición crítica y actualizada bibliografía. Esta última obra no contiene traducción castellana, por lo que aportaré mis propias traducciones a los pasajes o términos de esta obra que he utilizado en capítulos posteriores para realizar el análisis del pensamiento musical isidoriano. Ambas son las ediciones de referencia en la actualidad y son las utilizadas en esta tesis. En el estudio literario de estas dos obras, las dos autoras están de acuerdo en que se trata de obras independientes, compuestas en momentos distintos y con características diferentes.

²⁸⁵ Además, encontramos otras diferencias que tratan términos de otras disciplinas, principalmente filosóficos, pero relacionados con aspectos afines a la música. Así, tenemos por ejemplo la diferencia 160 que distingue entre *ars* y *artificium*; la 360, entre *comtus* y *compositus*; la 18, entre *sensus* e *intellectum*; la 19, entre *prudentia* y *sapientia*; la 21, entre *temperantia* y *temperatio*; la 27, entre *virtus* y *fortitudo*; la 29, entre *benignitas* y *bonitas*; la 31, entre *rationale* y *rationabile*; la 36, entre *sapiens* y *prudens*; la 39, entre *disertus* y *dissertus*; la 105, entre *velocitas* y *celeritas*; la 106, entre *gravitas* y *gravitudo*; la 108, entre *voluntas* y *voluptas*; la 113, entre *amor* y *cupido*; la 149, entre *experientia* y *scientia*; la 157, entre

En el *Libro II de las Diferencias* encontramos algunas referencias a la música de la C2. En las diferencias 38-40 Isidoro nos ofrece una división (de corte estoico) de la filosofía: “*Huius philosophiae partes tres esse dixerunt, id est fisicam, logicam, ethicam. Fisica, naturalis est; ethica moralis, logica, rationalis*” (Diff.2.38.149). Dentro de esta división, en Diff.2.38.150-152 es el único lugar donde podemos encontrar referencias musicales de la C1. Primero al dividir la física en siete partes (Diff.2.38.150): “*Ad fisicam pertinere aiunt disciplinas septem, quarum prima est aritmética, secunda geometrica, tertia musica, quarta astronomia, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina*”; y, a continuación, al definir cada una de las disciplinas que enumera (Diff.2.38.150-152) y, en concreto, la música (Diff.2.38.151): “*musica est ars spectabilis voce gestu habens in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia perfectae modulationis. Haec constat ex tribus modis, id est sono, verbis et numeris*”. Además, en la diferencia 39 divide la lógica en dialéctica y retórica, y en la 40, al abordar la ética, analiza las cuatro virtudes cardinales.

Fuera de esto, los términos musicales que aparecen son muy escasos. Por encima de todos hay una expresión que ocuparía un lugar especial sin pertenecer a C1 o a C2, ya que, aunque es utilizada como medio para explicar otro concepto y, por tanto, debería pertenecer a C2, su importancia, su origen y el que también se halle en otros lugares de la obra de Isidoro hace que deba ser comentada más adelante (concretamente en el capítulo 13). Dicha referencia está en la diferencia 11, donde Isidoro utiliza la expresión “*sicut sonus cantum*” como analogía para explicar que la nada precede a la materia, de la misma manera que el sonido al canto (11.30).

El resto de referencias de esta obra pertenecen a la C2; es decir, son utilizados para explicar otros conceptos no musicales. La primera es la expresión “*sonum verborum*” (40.155), dentro de una explicación de una de las cuatro virtudes cardinales: la *prudentia*. En otro punto aparece la expresión “*tibiae autem dictae sunt quasi tubae*” (17.135), como ejemplos de palabras parónimas.

También aparecen términos no relacionados tan directamente con la música, pero sí con el ámbito acústico en la diferencia XVII, especialmente a partir de 17.48. En este pasaje encontramos los términos “*vocibus auriendis*” o “*sonum vocemque*”. Más adelante, Isidoro hace una breve referencia a la producción humana del sonido “*ab intimo pectore*

ratio y *rationatio*; la 356, entre *vir* y *homo*; y la 370, entre *animus* y *anima*; además, dentro de ella, Isidoro señala que los antiguos diferenciaron entre *mens* y *animus*.

exiliens sonum vocis emittit” (17.72 ss.), que también será tenida en cuenta para construir el capítulo 13²⁸⁶.

6.2. PROEMIA IN LIBROS VETERIS ET NOVI TESTAMENTI / PROEMIOS A LOS LIBROS DEL ANTIGUO Y EL NUEVO TESTAMENTO

Se trata de una pequeña obra de carácter exegético en la que Isidoro crea unos pequeños comentarios introductorios a cada uno de los libros de la Sagrada Escritura²⁸⁷. Este tipo de trabajos sobre la Biblia son algo muy frecuente en la obra de Isidoro.

Debido al carácter y la temática de esta obra, la música no tiene ninguna importancia en la misma y las referencias y los términos musicales que aparecen son prácticamente nulos. Además, cuando aparece alguno, debemos encuadrarlo dentro de la C2, ya que solo aparece formando parte de comentarios y explicaciones de otra temática.

No obstante, es importante reseñar que en los párrafos 33, 34 y 35 comenta el Libro de los salmos, aunque no realiza ninguna explicación ni referencia de carácter musical. Tan solo encontramos algunos términos musicales en la expresión “*omnium psalmorum resonat organum*” (34.6), que, obviamente, no tienen ninguna intención musical, más que servir al comentario de dicho libro. Ocurre lo mismo al comentar los tres libros de Salomón en los párrafos 36-39 y más concretamente el *Cantar de los cantares* en 38-39, pero en este caso no aparece ni un solo término musical.

Además encontramos los siguientes términos o referencias musicales pertenecientes a la C2, inspirados directamente por el texto bíblico, dentro de las siguientes expresiones:

- En 14.3 ss. (en el prólogo): “*Hi sunt duo Seraphim, qui in confessione sanctae Trinitatis jugiter decantantes ‘τρίς ἅγιος’ hymnum erumpunt*”.
- En 19.4 ss., comentando el Éxodo: “*...et gloriae decantationem, ingressum quoque eremi, cibum ¿mantae?, quo aliti sunt, percussionem quoque rupis, et fluentia in dulcedinem versa...*”.

²⁸⁶ Estas son las únicas referencias a la música y las únicas veces que aparecen términos relacionados con la música o el sonido en toda la obra. No obstante, al igual que ocurre con el *Libro I de las diferencias*, en el *Libro II* vuelven a aparecer una serie de diferencias que tienen contenido y términos pertenecientes a otros campos del saber (sobre todo al filosófico), pero relacionados en mayor o menos medida con la música. Muchos de estos términos y diferencias, ya aparecieron en el *Libro I*. Desde este punto de vista encontramos diferencias como *rationale-rationabile*, *mentem-rationem*, *sensum-memoriā*, *memoriā-mentem-cogitationem*, *scientia-sapientia*, *anima-spiritum* (en la que encontramos una división del alma en racional, irascible y concupiscible, de claro corte platónico y estoico) y *sapientia-elocuentia*.

²⁸⁷ Existe una edición de la misma en Sajus, H., *Les Prooemia d’Isidore de Seville. Etablissement du texte et étude de la tradition manuscrite*, Memoire de maitrise, Universite Paris IV, 1986-1987; edición que no he podido consultar, por lo que he tenido que consultar este texto en PL 83, col. 155-180.

- En el párrafo 22.6, hablando del Deuteronomio: “*Ibi canit canticum Moyses*”.
- En 54.7, comentando el Libro de Ezequiel: “...*et carmen justorum,...*”.
- En 66.1 ss., comentando el Libro de Amós (y aunque tampoco es técnicamente hablando una referencia musical): “*Hic autem adventum Christi sub dominica voce ita praedicat*”.
- En 79.6 ss., comentando el Libro de Zacarías: “*Cernit quoque et tubas, sanctorum gestantes figuram, per quam Dominus mundo canit, atque angulum, in quo duo adverso populi conjunguntur, sive paxillum, figuraliter Christum...*”.
- En 107. 2-3., al comentar el Apocalipsis: “*ibi septem angeli tubis canunt sequenti grandine et igne cum sanguine in terra*”.
- En 109, también comentando el Apocalipsis, habla de “*Narrat inter haec et canticum Testamenti novum*”.

6.3. DE ORTU ET OBITU PATRUM / SOBRE LA VIDA Y MUERTE DE LOS PADRES

Se trata de una obra en la que aparecen unas pequeñas notas de carácter biográfico sobre una gran cantidad de personajes bíblicos²⁸⁸. En esta obra se ve bien claro la síntesis y el carácter didáctico y moral de prácticamente todo el corpus isidoriano.

Las referencias a la música son prácticamente nulas, ya que se reducen tan sólo a la aparición de tres términos musicales pertenecientes a la C2; en este caso se trata de instrumentos (una vez la *tibia* y dos veces la *tuba*), usados para comentar tres pasajes distintos de la Biblia en los que aparecen. Estas referencias son las siguientes:

- En la primera (24.1, p. 136), hablando de Job: “*Post noctem enim tristitiae Diem genuit, pos fetores ulcerum Casiae fragrantiam edidit, pos abiectioem Cornu in unctionem regni promeruit et tibiam in accentu laudis adsumpsit*”.
- En la segunda (27.1, p. 144) hablando de Josué: “*Hiericho inexpugnabiles muros clangentium tubarum sono deiecit*”.
- Por último, en la tercera (29.1, p. 144), hablando de Gedeón: “*Hic cum trecentis uiris aquam lingua lambentibus, non tela dextris sed tubas...*”.

²⁸⁸ Esta obra se encuentra editada en Chaparro Gómez, C., *De ortu et obitu patrum*, con introducción, traducción y notas, París, ALMA, 1985. No obstante, también se puede ver en PL 83, 129-156.

6.4. DE ECCLESIASTICIS OFFICIIS / SOBRE LOS OFICIOS ECLESIASTICOS

Se trata de una obra didáctica y moral que cuenta con un estilo sencillo y directo²⁸⁹. La obra fue escrita ante los requerimientos de su hermano Fulgencio, obispo de Écija, quien deseaba poder contar con un texto para la instrucción del clero que incluyese los principales (y básicos) conocimientos sobre la estructuración del oficio eclesiástico y los protagonistas del mismo.

La obra se encuentra dividida en dos libros. El primero, que tiene el subtítulo de “*de origine officiorum*”, está dedicado al culto y al estudio de las celebraciones. El segundo libro, titulado “*de origine ministrorum*”, se centra más en la figura de los celebrantes y trata, por tanto, sobre algunos ministerios eclesiásticos y los estamentos eclesiales.

Desde el punto de vista musical nos encontramos, sin lugar a dudas, ante la obra que ofrece un tratamiento más extenso y profundo de la música después de las *Etimologías*.

La música (en muchas de sus manifestaciones o en aspectos íntimamente relacionados con la misma) es el tema principal de bastantes capítulos. Dentro del Libro I, nos interesan los capítulos III, dedicado a los coros; IV, a los cánticos; V, a los salmos; VI, a los himnos; VII, a las antífonas; VIII, a las oraciones (este algo menos); IX, a los responsorios; X, a las lecturas; el XIII, a las laudes y el XIV, a los ofertorios. Del mismo modo, dentro del Libro II, nos interesan los capítulos XI, dedicado a los lectores y XII, a los salmistas.

Además, encontramos referencias muy interesantes a la música en distintos párrafos de los siguientes capítulos, también todas pertenecientes a la C1:

- Dentro del Libro I, el capítulo XII, *Los libros eclesiásticos*, párrafo 13 (1.12.13); el capítulo XV, *La misa y sus oraciones*, párrafo 2 (1.15.2); capítulo XX, *Las vísperas*, párrafo 1 (1.20.1); el XXII, *La antigüedad de las vigilijs*, párrafo 4 (1.22.4); y el XLI, *El ayuno de las calendas de enero*, párrafo 2 (1.41.2).

- Dentro del Libro II, el capítulo II, *Las normas de los clérigos*, párrafo 3 (2.2.3); capítulo VIII, *Los diáconos*, párrafo 4 (2.8.4); capítulo XIII, *Los exorcistas*, párrafo 2 (2.13.2); capítulo XVIII, *Las vírgenes*, párrafo 8 (2.18.8, aquí tan solo hay una referencia a un término musical secundario para explicar otra cosa –C2–).

Por último, relacionados con los diferentes libros de la Biblia y sus creadores encontramos lo siguiente: capítulo XI, *Los libros de los testamentos*, párrafo 5 (habla

²⁸⁹ La edición de referencia es Lawson, Ch. M., *Sancti Isidori episcopi Hispalensis De ecclesiasticis officiis*, Turnhout, CCSL 113, 1989. Además, esta obra se encuentra en PL 83, 737-826. Una traducción al castellano es *Isidoro de Sevilla. De los oficios eclesiásticos*. Introducción y traducción de Antonio Viñayo González. León, Librería Isidoriana Editorial, 2007.

de los libros poéticos de la Biblia); y capítulo XII, *Los escritores de los libros sagrados*, párrafos 1 y 2; por tanto, referencias 1.11.5, 1.12.1-2.

No obstante, es muy importante señalar que, debido a la temática de esta obra y a la gran información que aporta, la obra entera resulta imprescindible.

6.5. *SYNONYMA* / *SINÓNIMOS*

Se trata una de las obras de carácter más gramatical y lingüístico de Isidoro de Sevilla²⁹⁰, junto con los dos libros de las *Diferencias* y las *Etimologías*, aunque también está dotada de un fuerte carácter doctrinal. En este caso, al igual que ocurre con las *Diferencias*, también parte de un subgénero anterior de carácter didáctico, que pretende instruir al alumno en el conocimiento y uso adecuado de las palabras. No obstante, tal y como mencionamos en la explicación de las *Diferencias*, en Isidoro estos subgéneros adquieren otros significados más que van más allá de lo puramente académico y gramático, alcanzando de igual modo la faceta moral y doctrinal. El tema central de la obra consiste en un diálogo entre dos personajes, un hombre, que se lamenta de su conducta y se atormenta por ello, y la razón, quien le reprime y le aconseja. Finalmente, la razón se impone y el hombre se arrepiente de sus pecados alcanzando la paz interior y el comportamiento recto siguiendo las directrices que le marca la razón. Este argumento dio lugar al segundo de los títulos por los que fue conocida la obra en la Edad Media: *Lamentación del alma pecadora*²⁹¹.

Esta obrita, constituida por dos libros, tiene un carácter moral y doctrinal totalmente alejado de la música. Además, no existe ni un solo término que haga referencia a la música, por lo que se trata de una de las pocas obras de Isidoro en la que no encontramos absolutamente nada relacionado con la música. Lo que yo he llamado Categoría 0 (C0).

²⁹⁰ Para la edición crítica de esta obra, véase Elfassi, J., *Isidorus Hispalensis: Synonyma*, Turnhout, CCSL 111 B, 2009. Además, esta obra se encuentra en PL 83, 825-868. Si se desea leer una traducción castellana, se puede recurrir a la realizada por Marín Andreu V. S. y Oteo Uruñuela, J., perteneciente a la serie *Los Santos Padres* con el N° 49, con el título *De los sinónimos y el libro 1º de las Sentencias*, Sevilla, Apostolado Mariano, 1990.

²⁹¹ Este último título no fue puesto por Isidoro si hacemos caso a la noticia que de él y sus obras nos ofrece Ildefonso de Toledo en su *De viris illustribus*, donde se puede observar que el título que le otorga Isidoro es el de *Sinónimos*.

6.6. *DE NATURA RERUM / SOBRE EL UNIVERSO*

Se trata de una obra²⁹² perteneciente a un género con una importante tradición en la literatura anterior, escrita por encargo del rey Sisebuto (tal y como se observa en el prólogo). Consta, además, de un poema final escrito por el mismo rey sin transcendencia en el tema que nos ocupa. En este caso Isidoro explica los fenómenos naturales no sólo desde el punto de vista físico o natural, sino también desde el punto de vista cristiano y moral, tratando de encontrar una explicación común o, si se prefiere, un punto de encuentro para cada uno de estos fenómenos. Para Isidoro, la explicación de los fenómenos naturales puede ser abordada o, por lo menos, interpretada a través de la Biblia y el pensamiento cristiano. Por tanto, estamos ante una nueva obra didáctica y moral en la que la música vuelve a ocupar un lugar marginal.

De hecho tan sólo encontramos una alusión a la música. Dicha alusión se encuentra en el capítulo 1.3. Se trata de un fragmento que aparece dentro de la edición de Fontaine (de donde, más abajo, se copia el texto) pero que en la edición de Arévalo recogida por Migne aparece en una peculiar nota que recibe el nombre de su primera palabra: “*Mystice*”. Se trata de la única nota que incluye el texto latino que recopiló Migne, siendo su autoría un tanto controvertida, aunque actualmente sus editores, con Fontaine a la cabeza, la dan por isidoriana. En cualquier caso la cita musical no tiene relevancia y pertenece a la C2, ya que utiliza los términos musicales dentro de otra explicación ajena a la música. Además estos términos musicales que aparecen también lo hacen en otros lugares del corpus isidoriano, por lo que la cita no resulta relevante. Es la siguiente: “*Dies Tubarum septimi mensis principio est quando Iudaei solemnitatem agentes amplius tuba caneant et plurima offerebant sacrificia quam per singulos menses*”.

6.7. *LIBER NUMERORUM / LIBRO DE LOS NÚMEROS*

En algunas ocasiones esta obra²⁹³ se ha confundido con el *Liber de numeris*²⁹⁴, obra atribuida en otro tiempo a Isidoro, pero que en la actualidad se considera espuria²⁹⁵. No

²⁹² Ineludible resulta la edición crítica de referencia de esta obra con importante aparato crítico e introducción: Fontaine, J., *Isidore de Seville. Traité de la nature*. Bordeaux, Féret et fils, 1960. Además, también se puede observar en PL 83, 963-1018. También existe otra edición con introducción y traducción al castellano realizadas por Antonio Laborda: *Isidorus Hispalensis. De natura rerum*. Estudio, análisis y traducción, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1996. El texto latino de esta edición está sacado del código más antiguo, el Manuscrito del Escorial, que figura con la signatura R-II-18 y comprende de la página 1 a la 24. Se trata, por tanto, del mismo texto que edita Arévalo y que reproduce luego Migne.

²⁹³ La edición crítica de esta obra es la siguiente: Guillaumin, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Liber numerorum. Le livre des nombres*, édition, traduction et commentaire. Paris, ALMA, 2005. Además, esta obra se encuentra en PL 83, 179-200. No existe traducción castellana del *Liber numerorum*. Por tanto,

ocurre lo mismo con el *Liber numerorum*, cuya autoría isidoriana queda suficientemente probada²⁹⁶.

Se trata de una obra de carácter aritmológico y alegórico en la que Isidoro comenta e interpreta el valor simbólico de los números que aparecen en la Biblia. Todos los números no son tratados por igual, sino que se centra en aquellos que poseen dicho valor simbólico de una manera más clara y notoria; es decir, trata todos los números del 1 al 15, el 16, 18, 20, 24, 30, 40, 46, 50, 60, y 153.

Es importantísimo destacar que el carácter aritmético-musical que tienen los números en épocas anteriores desaparece por completo en este texto. Por tanto, una vez separados estos números de cualquier significado musical, las distintas referencias musicales deben ser tratadas igual que se ha venido haciendo con las obras anteriores²⁹⁷. No debe olvidarse, teniendo en cuenta la naturaleza del texto, la inspiración bíblica de estas referencias. De las diez referencias que existen en el *Liber numerorum*, dos pertenecen a la C1 y siete a la C2. La referencia restante se puede considerar independiente.

Las pertenecientes a la C1 son las siguientes:

- La primera en 4.18, hablando del número 3: “*Tria sunt et apud musicos genera sonorum, uox, flatus et pulsus: uox in faucibus, flatus in tibiis, pulsus uero in citharis*”.
- La segunda, en 8.44, hablando del número 7: “*Septem apud ueteres annumerantur genera philosophiae, prima arithmetica, secunda geometría, tertia musica, quarta astronomía, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina*”.

Las referencias de la C2 son las siguientes:

cuando se analicen las referencias musicales de esta obra en capítulos posteriores, aportaré mis propias traducciones.

²⁹⁴ Esta obra se puede ver en *PL* 83, 1293-1302.

²⁹⁵ Para ver una distinción somera entre ambas obras véase, por ejemplo, McNally, R. E., “Isidorian Pseudepigrapha in the Early Middle Ages”, en Díaz y Díaz M. C. (ed.), *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, Centro de Estudios San Isidoro, 1961, pp. 305-316, especialmente 312 ss. Hay que indicar, no obstante, que para este autor las dos obras son espurias. Importante información al respecto en la distinción entre ambas obras la encontramos en Guillaumin, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Liber numerorum...* pp. VIII-XIV, donde Guillaumin atribuye el *Liber numerorum* o *Libro de los números* a Isidoro en la introducción a la edición crítica de referencia; y en *HALL III*, pp. 104-106, donde Domínguez del Val tampoco duda en atribuir el *Liber numerorum* a Isidoro, basándose tanto en sus propias pesquisas como en otros trabajos anteriores. Para ver los distintos motivos que rechazan la consideración del *Liber de numeris* como obra isidoriana, véase también *INTR*, pp. 129-131 y p. 161.

²⁹⁶ Además de las referencias de *INTR* y *HALL III* que acabamos de dar en la nota anterior, muy importante es la introducción de la edición de J.-Y. Guillaumin, donde también se defiende la autoría isidoriana.

²⁹⁷ Por tanto, no se entiende la atención que le presta Alfaro del Valle (“Lo musical en San Isidoro de Sevilla I”) al *Libro de los números*, ya que el enfoque de esa atención es erróneo y es debido a un mal entendimiento de las ciencias aritmética y musical isidorianas.

- En 3.9 (hablando del número 2): “*totidemque tubae argenteae legis el gratiae erant, in quibus patres ad promovenda castra canebant*”.
- En 3.10 (hablando también del número 2):

Duo etiam Seraphim scribuntur, qui ante thronum sedentes, iugiter hymnum decantantes erumpunt; duae etiam olivae a dextra laevaue lampadis in Zacharia leguntur. Sunt et duo ubera Testamentorum sponsae, id est, Ecclesiae in Canticis canticorum; ibi etiam et duo hinnuli gemelli pascuntur inter lilia agri.

- En 4.4 (hablando del número 3): “*Eodemque numero trisagion hymnus ab angelis in caelestibus canitur*”.
- En 8.41 (hablando del número 7): “*Arca quoque testamenti clagentibus tubis seplies circumacta Jericho muros subvertit*”.
- En 8.42 (hablando del número 7): “*et septem angeli tubis canunt*”.
- En 11.56 (hablando del número 10): “*et David propheta in Psalterio decem chordarum cantavit*”.
- En 16.79 (hablando del número 15): “*ad quorum etiam exemplum quindecim graduum cantica decantavit propheta... [...] Quanquam si per denarium iste numerus computatus consurgat, centum quinquaginta psalmos, quos cecinit Propheta, demonstrat*”.
- En 21.91 (hablando del 20): “*Apud Ioannem quoque sedilia viginti quatuor sunt, et viginti quatuor seniores tenentes citharas et phialas, et adorantes Agnum, nempe et quatuor animalia XXIV alas habebant*”.

En un lugar intermedio entre la C1 y la C2 se encuentra la referencia 10.53, ya que la temática y el objetivo del texto es tratar el número 9, pero, a la misma vez, aporta una valiosísima información *per se* que será referida en dos ocasiones más adelante: “*et gentiles nouem musas finxerunt, quibus perfecta scientia consistat modulationum*”.

6.8. *ALLEGORIAE QUAEDAM SACRAE SCRIPTURAE* / *ALEGORÍAS DE CIERTAS SAGRADAS ESCRITURAS*

Evidentemente, se trata de una obra²⁹⁸ (al igual que la anterior, de carácter alegórico) en la que Isidoro va explicando el significado alegórico de diferentes personajes de la Biblia. Es una obra en la que no aparece ningún término musical salvo algunos ubicados en una pequeña expresión perteneciente a la C2, ya que utiliza los términos musicales para la explicación de su imagen alegórica. Debido a ello se puede leer (contextualizado dentro de un texto que explica el simbolismo alegórico de Lucas 15): “*propter salutem tamen eius gaudium concinit angelorum symphonia*” (PL 83, col 126, 216). Del mismo modo, también se pueden observar algunas palabras relacionadas con el ámbito auditivo como “*exaudivit*” o “*aures*” (PL 83, col 127, 222).

6.9. *DE HAERESIBUS LIBER* / *LIBRO SOBRE LAS HEREJÍAS*

Se trata de una obra de carácter polémico en la que Isidoro de Sevilla va describiendo lo que él considera diferentes herejías²⁹⁹. También es una obra polémica por la discutida autoría isidoriana de la misma³⁰⁰.

No aparece ni una sola palabra relacionada con la música. No obstante, conviene destacar algunos apuntes filosóficos que recoge. Estos apuntes hablan sobre distintas escuelas que va describiendo brevemente en algunos de los últimos párrafos³⁰¹.

6.10. *SENTENTIAE* / *SENTENCIAS*

Se trata de una obra escrita en un subgénero con una importante tradición anterior que en Isidoro adquiere un nuevo significado³⁰², ya que, según Roca Meliá, el obispo

²⁹⁸ Para la edición crítica de la obra véase Poirer, D., *Les allegoriae d'Isidore de Séville. Édition critique, traduction et commentaire*, Tesis inédita de la École Nationale des Chartes, Paris, 1986. También se encuentra en PL 83, 97-130, texto utilizado en esta tesis al no tener acceso al primero. Existe una traducción castellana de esta obra realizada por L. Molinero, *Las Alegorías de la Sagrada Escritura por San Isidoro de Sevilla*, Buenos Aires, 1931.

²⁹⁹ Esta obra no se publicó en la primitiva edición de Migne. Para su edición crítica véase la edición de Ángel Custodio Vega, *Isidori Hispalensis Episcopi De Haeresibus Liber*, El Escorial, Typis Agustinianis Monasterii Escorialensis 1940.

³⁰⁰ No obstante, en la introducción a la edición de la obra mencionada en la nota anterior, A. C. Vega deja demostrado que es una obra isidoriana. Opinión compartida con ciertas dudas por Díaz y Díaz (*INTR.*, pp. 133-134) y, sin ninguna duda a la hora de defender la autoría isidoriana, por Domínguez del Val (*HALL III*, pp. 107-108). Para más información al respecto véanse estas últimas páginas de *HALL III*. En *HVM* (p. 144) se continúa señalando como apócrifa.

³⁰¹ Pp. 37-38, párrafos XL-XLIII. Concretamente en el párrafo XL describe a los platónicos; en el XLI, a los epicúreos; en el XLII, a los estoicos; en el XLIII, a los miembros de la academia platónica; y en el XLIII, a los que él denomina como matemáticos.

³⁰² Para una edición crítica, véase Cazier, P., *Isidorus Hispalensis, Sententiae*. Turnhout, CCSL 111, 1998. Esta obra también se encuentra en PL 83, 537-738. Además, existe una traducción actual al

sevillano eleva “*el concepto retórico de sentencia a un plano espiritual que supone ciencia y vivencia a un tiempo, dándole con ello una mayor dimensión humana*”³⁰³. Y va más allá afirmando con toda la razón que para Isidoro “*se trata de la posesión de la perfecta sabiduría, que, a juicio del Hispalense, consiste en el conocimiento vivo de Dios y de las demás cosas en orden a Dios, conocimiento que depara al hombre la felicidad*”³⁰⁴.

Esta obra es considerada como el testamento espiritual de Isidoro de Sevilla y tuvo enorme influencia en la literatura europea posterior. Sin perder totalmente el carácter didáctico de otras obras anteriores, esta obra gana en carácter dogmático, ascético y moral.

Está compuesta por tres libros. El primero de ellos está dedicado al dogma, a la explicación de diferentes conceptos del cristianismo. El segundo se centra en el pecado, en los vicios y en las virtudes. Por su parte, el tercero desarrolla contenidos relacionados con los dos anteriores, pero con una aplicación más práctica y social.

Debido a la temática de esta obra, una vez más la música queda casi en el olvido. No obstante, a continuación se ubican las tres referencias musicales existentes en los tres libros. Se describen por orden de importancia.

- En primer lugar (3.7.30-33), destacan unas reflexiones importantes sobre el uso de la música en la oración. Se encuentran en el Libro III, dentro del Capítulo 7 (el dedicado a la oración) y abarcan los párrafos 30, 31, 32 y 33 en su totalidad; por tanto, pertenecen a la C1.

- En segundo lugar (1.8.6), dentro del Libro I, el capítulo 8 está dedicado al mundo. Y dentro de ese capítulo, el párrafo 6 lo dedica a realizar una pequeña reflexión sobre el origen del mundo utilizando la analogía de la música, reflexión importante (en la que resuenan unos claros tintes platónicos, aristotélicos y, sobre todo, agustinianos) que será utilizada más adelante. Esta referencia también ocupa un lugar especial sin pertenecer a C1 o a C2, ya que, aunque es utilizada como medio para explicar otro concepto y, por tanto, debería pertenecer a C2, su importancia hace que deba ser tenida muy en cuenta y será comentada en otros lugares de esta tesis.

castellano con introducción y notas, realizada por Ismael Roca Meliá: *Isidoro de Sevilla. Los tres libros de las “Sentencias”*. Introducción, traducción y notas. Madrid, BAC, 2009.

³⁰³ *Los tres libros de las “Sentencias”*, introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid, BAC, 2009, Introducción, p. XII.

³⁰⁴ *Ibidem*.

· En tercer lugar, encontramos otra referencia dentro del Libro III; en concreto en 3.14.9, donde Isidoro hace una pequeña reflexión a favor del uso, en ocasiones, de la lectura silenciosa en lugar de la lectura entonada, cuestión que en ningún momento debe entenderse como algo contrario al uso de la música en la liturgia, tal y como se comentará en los capítulos siguientes.

Estas son las únicas referencias musicales en los tres libros de las *Sentencias*. No obstante, debido a la carga filosófica y dogmática de la obra, son abordados conceptos muy importantes para la comprensión del pensamiento musical isidoriano³⁰⁵.

6.11. *CHRONICA / CRÓNICA UNIVERSAL*.

Antes de pasar a analizar las referencias musicales conviene comentar brevemente algunos aspectos del pensamiento histórico-político de Isidoro de Sevilla (que se completarán en el capítulo 9), ya que resulta fundamental por dos motivos. En primer lugar, para comprender su propia concepción del mundo y su obra, especialmente las obras que pertenecen al género historiográfico, género muy importante dentro del corpus isidoriano, ya que es cultivado por el obispo hispalense a través de varios textos, fundamentalmente en dos, la obra que nos ocupa, su *Crónica Universal*³⁰⁶, y la *Historia de los godos, vándalos y suevos*, aunque *De viris illustribus* también tiene una inclinación historiográfica y existen algunos pasajes de las *Etimologías* –especialmente el Libro V– pertenecientes a ese subgénero. En segundo lugar, y el motivo más importante de acuerdo con la materia que nos ocupa, porque, como se ha dicho, en uno de los capítulos de la tesis se expone y analiza la concepción de la “historia de la música” de Isidoro, aspecto que es imposible comprender sin entender primero el contexto histórico, político y cultural en el que se crean o se plantea la creación de estas obras isidorianas de carácter histórico, así como las motivaciones que las llevaron a cabo.

³⁰⁵ Así pues, observamos interesantes reflexiones sobre la belleza (1.1, en especial en 1.1.5, 1.4 y en 1.8.18. También sobre el tiempo (1.7) y sobre el tiempo y el creacionismo (1.8). Otras son sobre la sabiduría, (2.1). Otras referencias hablar sobre la lectura y la oración (3.8, especialmente los párrafos 1-3). También realiza una importante reflexión sobre la literatura (3.11), capítulo dedicado a los gentiles, donde compara de una manera deliciosa la literatura clásica pagana con la cristiana. Por último, compara las ventajas y los usos del coloquio y la lectura (3.14.1-3).

³⁰⁶ La edición crítica de referencia es Martín, J. C., *Isidori Hispalensis Chronica*. Turnhout, CCSL 112, 2003. Además, también se pueden ver ediciones del texto en *PL* 83, 1017-1058; y en Mommsen, Th., *Chronica Minora* 2.2. *MGH, Auctores Antiquissimi, Tomus XI*, pp. 424-481. Esta última edición ofrece las dos versiones de la *Crónica universal*. Para una traducción castellana con una completa introducción, véase Martín J. C., “La *Crónica Universal* de Isidoro de Sevilla: Circunstancias históricas e ideológicas de su composición y traducción de la misma”. *Iberia* 4, 2001, pp. 199-236.

Existen dos versiones de cada una de estas dos obras históricas. Una primera versión escrita aproximadamente en tiempos del rey Sisebuto y promovida por éste. Y otra posterior, corregida y ampliada, escrita en tiempos del rey Suintila. Estas dos diferentes redacciones fueron motivadas por el curso de los acontecimientos políticos³⁰⁷.

Existen dos posiciones opuestas en relación al posicionamiento político-histórico-ideológico de Isidoro de Sevilla a la hora de componer estas crónicas. Hay algunos autores que consideran a Isidoro un exaltador de la idea de Hispania, como nación, como un lugar en el mundo más relevante que sus propios moradores³⁰⁸; mientras que otros lo consideran un escritor al servicio del poder visigodo³⁰⁹. Por otra parte, hay una corriente, que bien se puede considerar intermedia, basada en la idea de que Isidoro creía firmemente en la unión de visigodos e hispano-romanos y los consideraba parte de un mismo pueblo³¹⁰.

Independientemente de estos puntos de vista, lo que parece claro es que el rey Sisebuto, el rey culto que las mandó componer, y el propio Isidoro eran conscientes de la importancia de dejar constancia de la existencia y la grandeza de este reino visigodo en la historia y, por qué no, especialmente del reinado de Sisebuto, perdurando en el devenir de los tiempos.

Por otro lado, aparte de esta motivación de carácter filosófico-histórico, se puede observar otra motivación que también tiene una inclinación de carácter político.

Hasta el momento las grandes obras historiográficas tenían una visión del mundo primero griega y luego romana, aspecto que continuó con las grandes obras

³⁰⁷ Para una explicación detallada de los acontecimientos, véanse la introducción a la obra anteriormente citada de J. C. Martín “La Crónica Universal...”. Además, véanse el artículo de J. M. Alonso-Núñez, “Aspectos del pensamiento historiográfico de San Isidoro de Sevilla”, en van Uytfganghe, M., Demeulenaere, R. (eds.), *Aeuum inter utrumque. Mélanges offerts à F. Sanders*, Steenbrugge, 1991, pp. 1-10; la interesante visión de Reydellet, “Les intentions idéologiques et politiques dans la Chronique d’Isidore de Séville”, *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire de l’École Française de Rome* 87, 1970, pp. 363-400; el antiguo, pero interesante artículo de J.L. Romero, “S. Isidoro de Sevilla, su pensamiento político-histórico y sus relaciones con la historia visigoda”, *Cuadernos de Historia de España* 8, 1947, pp. 6-71; el artículo de Sánchez Salor, “El providencialismo en la historiografía cristiano-visigótica de España”, *Anuario de Estudios Filológicos* 5, 1982, pp. 172-192; el artículo de F. E. de Tejada, “Ideas políticas y jurídicas en San Isidoro de Sevilla”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* 41, 1960, pp. 225-258; y la visión de Vázquez de Parga, en “Notas sobre la obra histórica de San Isidoro”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana, Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, Centro de Estudios San Isidoro, 1961, pp. 99-106.

³⁰⁸ Véase, por ejemplo, Reydellet, “*Les intentions...*” pp. 514-516.

³⁰⁹ Véase, por ejemplo, Sánchez Salor, E., “El providencialismo...” p. 184.

³¹⁰ Tal y como ocurre con J. C. Martín, (“La Crónica Universal...”, pp. 200-202). O con Jacques Fontaine (*ISGO*, p. 281), quien no solo comparte esta idea, sino quien va más allá extendiéndola a todos los miembros de una generación: “la consigna de esta generación fue, en todos los ámbitos, la de unificación –territorial, política, religiosa, cultural–, bajo el poder de un solo monarca que residiera en Toledo”.

historiográficas cristianas. De ahí la importancia de escribir una historia, no con una visión romana del mundo, sino bajo el punto de vista visigodo e hispano. Esto no lo consiguieron las crónicas de Hidacio de Chaves y la de Juan de Bicláro, ya que tienen un carácter demasiado regionalista³¹¹. Este carácter mixto entre la historia universal (desde el punto de vista visigodo) y la hispana, lo consiguió por primera vez Isidoro de Sevilla.

Centrándonos ya en la *Crónica universal*, se puede observar que se trata de una obra en la que Isidoro explica de manera resumida los principales hechos acontecidos desde la creación del mundo hasta su época (la de Sisebuto en la primera revisión y la de Suintila en la segunda) con la intención de conciliar la historia pagana y la cristiana, prevaleciendo la segunda sobre la primera.

Las referencias a la música son bastante numerosas en contra de lo que pudiera parecer teniendo en cuenta la temática de la obra. De hecho es una de las obras de Isidoro con más referencias musicales y es la base sobre la que se estructura el capítulo 9. Al estar redactada en forma de anuario, con frases de duración variable (más bien cortas) que describen lo más reseñable de cada año, las menciones a la música suelen coincidir con la información dada en un año concreto; por tanto, son introducidas en la C1, ya que son referencias musicales *per se* y con una gran importancia histórica, aunque se encuadren dentro del hilo narrativo general del texto cuya finalidad, obviamente, no es musical. Son las siguientes³¹²:

- En cap. 14, año 1454. “*Hac quoque aetate Iubal ex genere Cain artem musicam repperit, cuius etiam frater Tubalcain aeris ferrique inuentor fuit*”.
- En cap. 51, año 3688: “*Tunc primi Coretes et Coribantes modulatum in armis saltationem et consonam inuenerunt*”
- En cap. 63-64, año 3795. “*Per idem tempus primi Linus et Anfion apud Graecos in musica arte claruerunt. Ideeique Dactili ferrum eo tempore inuenerunt*”.

³¹¹ La crónica de Juan de Bicláro es la más importante de todas las que se escribieron en el período en Hispania después de la de Isidoro de Sevilla, tanto por su calidad como por la importancia de sus contenidos. Además de las ediciones de las dos crónicas (la de Juan de Bicláro y la de Hidacio de Chaves), que se pueden encontrar en la bibliografía final (la del biblarensis, como autor godo que fue, se citó más arriba en una nota al pie), véase el artículo de Álvarez García, F., “Tiempo, religión y política en el Chronicon de Ioannis Biclarensis”, en la *España Medieval* 20, 1997, pp. 9-30; y Galán Sánchez, P. J., *El género historiográfico de la Crónica. Las crónicas hispanas de la época visigoda*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

³¹² Siguiendo la edición mencionada de Martín Iglesias (CCSL 112), siempre que no se indique nada sobre ninguna noticia, se da por hecho que esa noticia se encuentra en las dos versiones de la *Crónica*. En caso de que solo se encuentre en una versión, se indicará cuál.

- En cap. 72, año 3875: Aquí se habla sobre las diferentes fábulas que se inventaron en esos tiempos. Entre ellas la siguiente: “*de Anfione, quod citharae cantu lapides et saxa commouerit*”.
- En cap. 74, año 3915, segunda versión: “*Per idem tempus Apollo citharam condidit, et medicinae artem inuenit*”.
- En cap. 77a, año 3955, segunda versión: “*Hac aetate alter Mercurius lyram repperit, et Orpheo tradidit*”
- En cap. 77b, año 3956, segunda versión: “*Hoc tempore Filemon primus apud Pitium chorum instituit*”
- En capítulo 79 (suprimido en la segunda versión), año 3956: “*“Orfeus Trax Linusque magister Herculis artis musicae inuentores clari habentur*”

Además de estas alusiones musicales, existen otras de gran interés por las temáticas que abarcan, que están muy relacionadas con la música. Y es que en la *Chronica* aparecen los grandes poetas griegos y romanos desde Homero (al que considera como el primer poeta allá por el año 4125). Lo mismo ocurre con los filósofos, los historiadores e incluso algunos pintores. En definitiva casi toda la serie de personajes ilustres de la vida política y cultural de la Antigüedad, tanto pagana como cristiana³¹³.

6.12. *DE FIDE CATHOLICA CONTRA IUDAEOS / SOBRE LA FE CATÓLICA CONTRA LOS JUDÍOS*

Se trata de una obra de carácter polémico, bíblico y teológico³¹⁴. Es un manual orientado a la formación de los clérigos condicionado por la reacción contra los judíos promovida por el rey Sisebuto³¹⁵. El propio autor (tal y como deja claro en el prólogo dedicado a su hermana Florentina) observa exagerada la política del rey y es más

³¹³ Esta nómina de autores es expuesta en el apartado 9.7. Es una larga nómina, por lo que para no repetirla, remito ahí.

³¹⁴ La obra no tiene edición crítica completa. Se encuentra en *PL* 83, 449-538. Existe una traducción castellana de la misma: *Isidoro de Sevilla. Sobre la fe católica contra los judíos*, Introducción, traducción y notas por Eva Castro Caridad y Francisco Peña Fernández. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

³¹⁵ Esta última idea, la de reacción ante las medidas antijudías de Sisebuto, es puesta en tela de juicio en *HALL III*, pp. 119-121, donde Domínguez del Val defiende tan sólo la primera idea, considerando el texto un manual de carácter formativo dirigido a los clérigos. Por tanto, para Domínguez del Val desaparece el carácter polémico del texto en beneficio del bíblico-teológico, que se convierte en su característica fundamental.

partidario de la conversión del judío mediante la palabra que mediante la fuerza y otro tipo de medidas abusivas³¹⁶.

La obra está dividida en dos libros. En el primero, tomando siempre como ejemplo los libros del *Antiguo Testamento*, va comentando los dogmas, los hechos y los personajes que aparecen en dichos libros. En el segundo comenta esos mismos dogmas, hechos y personajes desde el matiz judío, demostrando así los errores de interpretación que los judíos cometen y cómo, incluso, los mismos profetas del antiguo testamento advirtieron de ello.

Debido al carácter de la obra, apenas hay referencias musicales y las que hay están porque Isidoro comenta versículos de salmos o pasajes bíblicos donde aparecen estas alusiones o términos musicales. Fuera de este encasillamiento del texto bíblico tan solo aparecen algunos términos musicales, ya que están dentro de una reflexión del propio Isidoro, pero aun así en ella vuelve a hacer referencia a un pasaje bíblico (*Jos.6.1-20*). Esta alusión se encuentra en 2.15.2: “*tubisque clangentibus*”.

A parte de esta alusión, no encontramos nada más que algunos términos y referencias musicales sacados de la Biblia y todos en el Libro II. La primera referencia musical la encontramos en 2.1.2, haciendo referencia al Salmo 97: “*Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit*”. La segunda la encontramos en 2.2.7 haciendo alusión a *Is.52.9-10*: “*Gaudete et laudate simul deserta Jerusalem...*”³¹⁷. La tercera, en 2.8.3, comentando nuevamente a Isaías (*Is.26.1-3, 5-6*): “*In die illa cantabitur canticum istud in terra Juda*”.

6.13. DE VIRIS ILLUSTRIBUS / SOBRE HOMBRES ILUSTRES

De viris illustribus es una obra³¹⁸ compuesta por 33 breves noticias de carácter biográfico de personajes cristianos relevantes por su labor literaria principalmente,

³¹⁶ No obstante, otros autores han exagerado la labor antijudía de Isidoro de Sevilla al atribuirle más obras parecidas. Para este asunto, véase el artículo de Castán Lacoma, “San Isidoro, apologista antijudaico”, en en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 445-456.

³¹⁷ Que los traductores traducen en términos más musicales de manera bastante acertada: “*Regocijaos y cantad todos a una alabanzas, desierto de Jerusalén*”. *Sobre la fe católica contra los judíos*, (Sevilla, 2012), pag. 120.

³¹⁸ Ya se ha comentado (y se ha venido utilizando) que la edición crítica de esta obra es Codoñer, C., *El “De viri illustribus” de Isidoro de Sevilla*. Estudio y edición crítica. Salamanca, Universidad, 1964. No obstante, también ha sido editada en Yarza Urquilloa, Y., y Codoñer C.; *Ildefonsi Toletani episcopi De virginitate sanctae Mariae, De cognitione baptismi, De itinere deserti, De viris Illustribus*. Turnhout, CCSL 114A, 2007. Es importante destacar que de esta obra isidoriana existen dos recensiones, una mayor y otra menor. La mayor se encuentra dentro de la edición recogida por Migne (*PL* 83, 1081-1106).

aunque, en un segundo plano, también se destacan otros aspectos doctrinales, pastorales o morales. Tal y como se indicó más arriba, se trata de una obra basada en una tradición literaria anterior al igual que ocurre con otros textos isidorianos. Jerónimo (también siguiendo una tradición clásica anterior, ejemplificada en el *De Viris Illustribus* de Suetonio) fue el primero entre los cristianos en escribir una obra con estas características con el objetivo de destacar a los escritores e intelectuales cristianos más ilustres, quienes solían quedar en un segundo plano en comparación con los paganos. A este siguió Genadio de Marsella. Isidoro retoma esta idea, pero se centra principalmente en personajes de Hispania. Así, de las 33 biografías que encontramos, 12 pertenecen a personajes hispanos.

A pesar de la importancia de esta obra como documento histórico de primera mano, hay que destacar que desde el punto de vista musical las referencias son nulas. Es una de las obras de Isidoro con menor importancia para la temática que nos ocupa. De hecho, realmente reseñable tan solo encontramos una afirmación perteneciente a la C1 que indica que su hermano Leandro pudo realizar algunas composiciones musicales, tal y como observamos en el capítulo XXVIII, dedicado a su hermano: *“Siquidem et in ecclesiasticis officiis idem non parvo elaboravit studio: in toto enim psalterio duplici editione orationes conscripsit; in sacrificiis quoque laudibus atque psalmis multa dulci sono composuit”*. Probablemente se trate de oraciones e himnos, pero en todo caso estamos hablando de obras perdidas o no identificadas, por lo que no son más que suposiciones.

6.14. *REGULA MONACHORUM* / *REGLA DE LOS MONJES*³¹⁹

Ya se ha podido observar en el capítulo dedicado a la educación de las escuelas monásticas la importancia que tuvieron estos textos en la época visigoda. Isidoro escribió su regla para combatir la relajación de las formas de vida del propio clero, por un lado, y como manual formativo y organizativo de la vida comunitaria, por otro.

Debido a la finalidad de estos textos, la música se convierte en tema secundario, pero importante, ya que, debido a la relación directa que tiene con algunos puntos concretos

Actualmente se da por hecha la no autoría isidoriana de varios capítulos de la mayor, teniéndose la menor como la original.

³¹⁹ Ya se indicó más arriba (y se ha venido utilizando) que la edición crítica de esta obra se encuentra en Campos Ruíz, J., *Reglas monásticas de la España visigoda*, en Santos Padres españoles, T.2, edición y traducción, Madrid. BAC, 1971, pp. 90-125. Además, la obra se encuentra en *PL* 83, 867-894. La edición de Campos Ruíz cuenta con traducción castellana.

de la vida monacal, tal y como ocurre, por ejemplo, con la liturgia, es parte fundamental de algunos capítulos.

Teniendo en cuenta esto, encontramos dos referencias pertenecientes a la C1. Una en el capítulo V, dedicado al trabajo de los monjes, donde se puede observar cómo, en el párrafo 5, se habla del uso del canto durante el trabajo; y, a comienzos del párrafo siguiente, Isidoro comenta lo necesario que es la dedicación y distribución de tiempos concretos entre el trabajo y la oración y la lectura.

Otra referencia, más importante que la anterior, se encuentra en el capítulo VI, dedicado al oficio, donde aparecen indicaciones sobre el uso de la música en el oficio, concretamente en los párrafos 1, 2 y 4. No obstante, para tener una idea general de estas indicaciones lo conveniente es leer el capítulo entero.

Aparte de estas dos importantes referencias, podemos señalar otras dos más que ni siquiera se pueden encuadrar en la C2. La primera de ellas tiene importancia musical por la información que encierra, ya que en el capítulo 8, en el que habla de los códices, en el párrafo 1 hace referencia a la custodia de los mismos, y aquí es necesario hacer notar que entre estos códices, obviamente, se encontrarían libros musicales. La segunda no tiene ninguna importancia. En el capítulo 18, en el que trata el tema de los excomulgados, se puede observar una mención al coro, pero con el significado de lugar físico en vez de como conjunto de voces.

6.15. *HISTORIAE GOTHORUM, WANDALORUM ET SUEBORUM* / *LAS HISTORIAS DE LOS GODO, VÁNDALOS Y SUEVOS*

Esta obra trata la historia de los visigodos, vándalos y suevos (cada pueblo de manera separada) hasta el reinado de Sisebuto, la primera edición, y de Suintila, la segunda³²⁰.

Desde el punto de vista musical no existe ni una sola referencia a la música ni a ningún ámbito directamente relacionado con la misma; por tanto, estamos ante una obra sin “repercusión musical” alguna, de la denominada Categoría 0 (C0)

No obstante, el comienzo de esta obra contiene la llamada *Alabanza Hispana* o *Laus Hispaniae*, una obrita que, en palabras de Fontaine (*ISGO*, p. 169) “*contrasta con todo*

³²⁰ La edición crítica de esta obra es Rodríguez Alonso, C., *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla.*, *Estudio, edición crítica y traducción*. León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1975. En esta obra se recogen la edición crítica de las dos ediciones isidorianas anteriormente comentadas en el apartado 6.11, así como la introducción, traducción de las mismas y las notas correspondientes. Además, esta obra se encuentra en *PL* 83, 1057-1082. Recuérdese que en el apartado 6.11 se comentó el contexto histórico, político y cultural en el que se crean o se plantea la creación de estas obras isidorianas de carácter histórico, así como las motivaciones que las llevaron a cabo.

el resto de las obras de Isidoro por el refinamiento de su artística prosa, al mismo tiempo oratoria y poética". Esta alabanza, aunque en última instancia tiene como precedente el arquetipo clásico del "elogio a Italia" de la *Segunda Geórgica* de Virgilio y continúa una gran tradición de panegíricos dirigidos a Roma, Italia y las distintas antiguas provincias romanas (HALL III, pp. 127-128), puede remontarse a dos antecedentes más directos, ambos escritos durante el reinado del emperador hispano Teodosio (ISGO, p. 272). El primero de ellos es el comienzo del texto del *Panegírico pronunciado en honor del Augusto Teodosio por Latinio Drepanio Pacato*³²¹, pronunciado por su autor delante del mismo emperador en el 389. Este comienzo es una alabanza a Hispania como cuna de grandes hombres. El segundo de estos textos se encuentra en el *Elogio a Serena* (sobrina de Teodosio) y compuesto por Claudiano³²² en el 398. En él también encontramos un elogio a Hispania como tierra fecunda en buenos emperadores.

Resaltamos aquí la importancia de esta *Alabanza* por el importante testimonio que supone como gran ejemplo de la faceta más lírica (y épica) de Isidoro de Sevilla, que junto a los versos (de autoría discutida hasta hace bien poco, aunque actualmente aceptada) y a algunos otros textos que se le atribuyen (de autoría dudosa) constituyen prácticamente los únicos ejemplos escritos y constatables más cercanos a las posibles composiciones musicales isidorianas, aspecto que será comentado más adelante.

6.16. *QUAESTIONES IN VETUS TESTAMENTUM / CUESTIONES SOBRE EL ANTIGUO TESTAMENTO*

Las Cuestiones sobre el Antiguo Testamento son un extenso comentario sobre diferentes libros bíblicos del Antiguo Testamento³²³, mostrando una especial atención al Pentateuco. Es el mejor, más ambicioso y más completo comentario bíblico de Isidoro de Sevilla. Tiene un marcado carácter alegórico, aunque tratándose de Isidoro nunca se debe olvidar su finalidad didáctica, ya que estamos ante una obra que, aunque

³²¹ Latinio Pacato Drepanio fue un famoso panegirista latino de finales del siglo IV. De origen galo, fue amigo personal de Ausonio y ocupó cargos de relevancia en la corte imperial. Su panegírico, dedicado al emperador Teodosio, es el segundo de los famosos *Panegyrici Latini*, y fue leído en el senado romano en el 389.

³²² Ya se comentó más arriba en la nota 229 que Claudiano tuvo una estrecha relación con la corte de Honorio y especialmente con la figura de Estilicón, con quien mantuvo una cercana amistad. Pues bien, Serena, la destinataria del *Elogio*, era la esposa del famoso militar.

³²³ Hay que indicar que la obra también es conocida como *Mysticorum expositiones sacramentorum*. Ya se indicó en 5.3.3. que no existen ediciones críticas modernas del texto. La obra se encuentra en PL 83, 207-424. Por tanto, cuando se analicen las referencias musicales de esta obra en capítulos posteriores, aportaré mis propias traducciones.

extensa, se caracteriza como casi toda su producción por su capacidad de síntesis y de condensación. Tradicionalmente ha recibido el título de *Mysticorum expositiones sacramentorum*, debido sobre todo al marcado carácter alegórico de los comentarios.

Desde el punto de vista musical, resulta obvio decir que el tratamiento de la música será prácticamente nulo como tema y los términos musicales que podamos encontrar, aunque numerosos en comparación con otras obras, son más bien escasos si tenemos en cuenta la extensión de este texto.

Encontramos tan solo tres referencias de cierta entidad a aspectos musicales. Son tres ideas muy significativas y anómalamente extensas teniendo en cuenta las reflexiones de Isidoro. De hecho, debido a su extensión no las voy a copiar. En este caso podemos englobarlas dentro de la C1, ya que, aunque la música no es la idea principal de la obra, sí que lo es (o al menos es una de las principales) de manera puntual en estos párrafos. Estas tres referencias son las siguientes:

- En *Praef.*4 hay un texto relacionado con la música en el que establece una interesante analogía entre la música y la manera de interpretar los textos bíblicos.
- En el comentario del Éxodo hay un capítulo, el 20, dedicado al canto. Aquí encontramos referencias musicales en los párrafos 1 y 2.
- En el comentario al Primer Libro de los Reyes³²⁴ encontramos importantes referencias en el capítulo 9, en los párrafos 3 y 4, y nuevamente en el 12, en los párrafos 1 y 2. En todos estos puntos habla sobre las habilidades musicales y artísticas del rey David; por tanto se puede observar su inspiración bíblica directa. Estas referencias serán comentadas más adelante en los capítulos 9, 11 y 12.

Además de estas referencias, existen otras muchas pertenecientes a la C2; es decir, términos o ideas musicales que aparecen esporádicamente intercalados en un discurso de temática distinta. Entre estos términos o ideas encontramos las siguientes:

- En las cuestiones al Génesis aparecen varios términos. En 30.20 línea 2, “*tuba angeli*”; en 30.53 línea 5, “*justa quod in psalmis et de ipso canitur*”.
- Dentro del Libro del Éxodo se pueden observar otras referencias. En el capítulo 28.2, aparecen alusiones a aspectos musicales y sonoros, sobre todo a las *buccinae* (además de otros términos de carácter sonoro o acústico como “*voces*”, “*clamor*” y “*sonitu*”).

³²⁴ Nótese que en relación a la Biblia actual estamos hablando del Primer Libro de Samuel.

En el capítulo 58.1, en la línea 7, se puede leer la expresión “*habentes singuli citharas*”, haciendo referencia a los veinticuatro ancianos del *Apocalipsis*.

- Dentro del Libro de los Números encontramos bastantes apariciones de la palabra “*tuba*”. Así, se puede leer “*tubam*”, en el capítulo 1, línea 6. En 12.13 aparecen tres referencias también a las “*tubae*”, incluso menciona un pasaje bíblico donde aparecen. En el capítulo 15 aparece una nueva referencia indirecta (no se mencionan), ya que habla otra vez del combate al que conducen las “*tubae*”. En 31.1, en la línea 5, se lee: “*De quibus Psalmista canit*” y a continuación menciona un versículo de un salmo.
- En el Libro de Josué, en 7.1-2 (y la primera parte del párrafo 3) vuelven a aparecer las “*tubae*” en varias ocasiones al hablar del relato de la conquista de Jericó.
- En el Libro de los Jueces, en 5.2 también se menciona nuevamente en varias ocasiones las “*tubae*” al comentar el relato del combate de Gedeón contra los madianitas. Por tanto, las *tubae* serán mencionadas en bastantes ocasiones durante dicho comentario, que durará todo el capítulo. De este modo, en 5.11 aparecerán otras tres veces (“*in tubis clamor*”); en 5.12, otras dos veces; en 5.13, otra vez; en 5.15, otra vez más; mientras que en 5.16, otras tres veces más.
- En el Primer Libro de los Reyes³²⁵, en 1.6, aparece la palabra “*cantico*” en “*Quae nihil aliud in cantico suo prophetare videtur...*”, aunque no directamente relacionada con la música. Mientras que en 2.7 se puede observar la expresión “*psalmista testante, ubi canitur...*”.
- En el Segundo Libro de los Reyes³²⁶ hay una mención al *Cantar de los cantares* (“*in cantico canticorum*”) en 2.2.
- En el Tercer Libro de los Reyes³²⁷ aparecen distintas expresiones, bien con sentido estrictamente musical o cuanto menos sonoro: En 2.5, “*psalmus canit*” y “*angeli clamabant*”; en 2.8, “*clamor*”, “*insonuit*” y “*sonus*”; en 3.1, “*carmina*”; y en 3.2, “*carmina*” y “*canit*”.
- En el Libro de Esdrás encontramos también las palabras “*psalmus*” y “*canitur*”.

Aparte, también encontramos otras palabras o expresiones interesantes relacionadas con el ámbito acústico, que no musical. De este modo se puede leer el término “*uox*” en *Praef.5*; “*et ei omnen terram exiit sonum eorum*”, en el comentario al Génesis (30.22);

³²⁵ Recuérdese que hablamos del actual Primer Libro de Samuel.

³²⁶ Es decir, el Segundo Libro de Samuel.

³²⁷ Lo que se correspondería con el Libro Primero de los Reyes.

o “*ut videntes non videant et audientes non audiant*”, en el comentario al Éxodo (18.4). En el mismo libro, en el capítulo 44.3, se puede leer justo antes de final del párrafo la palabra “*insonant*”. En Números, en 15.1, aparece la expresión “*quae transfertur sonitus*”; en 26.1, la palabra “*sonat*” (aunque usada dentro del ámbito de la fonología); en 52.3, “*vocem*” (obviamente sin ninguna connotación musical). En el Deuteronomio, en 13.1, se puede leer al final “*vocare*” (sin ninguna connotación musical), y en 6.6 la expresión “*elevata voce clamavit et dixit*”, además de otros verbos relacionados con el habla y la emisión de la voz. En el Cuarto Libro de los Reyes³²⁸ encontramos “*vocem*” y “*audivit*” (nuevamente sin connotaciones musicales).

6.17. ETYMOLOGIAE / ETIMOLOGÍAS

Se trata de la mejor, más grandiosa y más famosa obra de Isidoro de Sevilla³²⁹. Constituye un encomiable intento por aglutinar todo el saber de su tiempo para legarlo a sus contemporáneos, primero, y a la posteridad, después. El obispo sevillano desea ofrecer una explicación del mundo que le rodea a través de las etimologías de los distintos vocablos agrupados por temáticas. Estas etimologías reflejan el origen de las palabras en un primer momento, para luego pasar a reflejar el significado de las distintas realidades³³⁰. Esta forma de reflejar la realidad (yendo al origen de las palabras) se ha de remontar a los enciclopedistas antiguos griegos y romanos, especialmente al estoicismo y, sobre todo, a Varrón, a quien, quizá, Isidoro pudo tomar como modelo para organizar mediante la etimología su propia enciclopedia.

Para el objetivo y finalidad de esta tesis se han de aclarar dos aspectos en la medida de lo posible, aspectos que han sido y son materia de estudio y controversia hasta día de hoy. El primero es la fecha de composición de la obra, punto que interesa sobre todo a la hora de comparar algunos fragmentos textuales que aparecen en las *Etimologías* con otros fragmentos textuales (a veces iguales) que aparecen en otras obras. El segundo es

³²⁸ Es decir, el Segundo Libro de los Reyes.

³²⁹ Esta obra se encuentra en PL 82, 73-728. Ya se ha indicado que las ediciones de referencia de los libros de las *Etimologías* son las editadas por la colección ALMA, que edita los libros de manera individual, y son las utilizadas en este trabajo para todos los libros, excepto el 1, el 4, el 8 y el 10 que todavía no están editados. Para ver las ediciones de los 16 libros de ALMA, véase la bibliografía final, ya que por razones de espacio no las incluyo aquí. Para los libros que no están editados en dicha colección, he utilizado la edición de Lindsay (Lindsay, W. M., *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, recognovit brevique adnotatione critica instruxit* [2 vols.], Oxford, OCT, 1971 [1911]); editada también con algunas variantes en *Etym.* BAC.

³³⁰ Véase el excelente capítulo “Etimología est origo” en *ISGO*, pp. 197-209, donde el erudito francés explica esta concepción y exposición del saber, su origen y el particular concepto que de ella tiene Isidoro de Sevilla. En el capítulo 7 (apartado 7.1) de esta tesis se aportará más bibliografía sobre el concepto de etimología isidoriano.

la distribución de los contenidos de las *Etimologías*, aspecto que interesa principalmente por lo estudiado en el capítulo 10: la música y las artes liberales en Isidoro.

En relación a la fecha de la composición hay que partir de la base que, debido a la escasa y, en este caso, poco aclaratoria correspondencia isidoriana con Sisebuto y Braulio³³¹, así como a la noticia que tenemos de Isidoro por parte de Ildefonso de Toledo, son muchas y variadas las teorías sobre la fecha de composición, el origen y las motivaciones que llevaron a Isidoro a escribir tan magna obra³³². No obstante, y aun partiendo de que no deja de ser otra solución más para resolver tan complejo rompecabezas seguimos a Díaz y Díaz (*INTR*, pp. 163-174), ya que es una solución que provoca que casen todos los datos de las principales fuentes que tenemos en la actualidad sin retrasar excesivamente la correspondencia brauliana. Para este insigne investigador, aun “*ignorando prácticamente todo de los comienzos de su trabajo*” (p. 164), la obra estuvo en la cabeza de Isidoro desde el 615 o antes y el principal motivador de la misma fue Braulio. Poco tiempo después es cuando se ha de suponer una intervención del monarca en la actividad de Isidoro, tal y como ocurrió en el tratado *De natura rerum*. A partir de ahí el monarca pudo animarle en la composición y se interesó por una copia, que fue la que Isidoro le mandó, desde luego en aquel momento incompleta, y de la que luego se hicieron copias, provocando las repetidas quejas de Braulio en sus epístolas, quien consideraba que también debía disponer de un ejemplar de una obra que existía gracias a su iniciativa, aunque estuviera incompleta. Isidoro, ante la insistencia de Braulio, decide continuar trabajando en la obra para mandársela terminada, aunque finalmente la tiene que dejar inconclusa poco antes de morir, cuando,

³³¹ La pequeña y única epístola (o dedicatoria) dirigida a Sisebuto es la que acompaña al ejemplar de las *Etimologías* que pudo enviarle al monarca. Véase *Etym. BAC*, pp. 264-265. Para el Epistolario de Braulio, véase Riesco Terrero, L., *Epistolario... Cartas I-VIII* (pp. 62-77).

³³² Algunos autores como Aldama, “Indicaciones sobre la cronología de las obras isidorianas”, en *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636)*. Roma, [s.n.], 1936, pp. 61 ss.; y Lynch, C. H., y Galindo, P., *San Braulio...* p. 46 ss., se inclinan por dar total autenticidad a la dedicatoria a Sisebuto como prueba de que le hubiese enviado un ejemplar de las *Etimologías* al monarca (por lo que no se puede fechar más tarde el 621, último año del reinado de Sisebuto); por tanto, Braulio empezaría a reclamar su obra a partir de esa fecha, en la que se iniciaría el comienzo de la correspondencia entre ambos. Otros autores, como Lindsay, W. M., “The Editing of Isidore’s *Etymologiae*”, en *Classical Quarterly* 5, 1911, p. 51, creen que esa dedicatoria no implica que Isidoro enviase ejemplar alguno a Sisebuto. Fontaine (*ISGO*, pp. 120-121) habla directamente de dos ediciones de la obra: la primera por encargo de Sisebuto y la segunda, posterior, por insistencia de Braulio. Para ver más información, véase C. Codoñer, “Fases en la edición de las “*Etymologiae*”, con especial referencia al libro X”, *Euphrosyne* 22, 1994, pp. 125-46.

ya sin fuerzas, se la envía a Braulio, para que la corrija, tal y como refleja la última carta que le envía a Braulio y que acompaña a las *Etimologías* (*Etym.* BAC, pp. 264-265)³³³.

El segundo aspecto fundamental que debemos comentar antes de pasar a analizar las referencias musicales de las *Etimologías* es el de la distribución de los contenidos generales o, dicho de otro modo, la división de los mismos en libros. Es muy importante hacer referencia a este hecho pues es fundamental a la hora de juzgar posteriormente la división de los conocimientos y de las siete artes liberales que realiza Isidoro de Sevilla y situar el lugar de la música entre ellas, ya que no es posible probar con seguridad que las *Etimologías* estuviesen ya divididas en veinte libros (tal y como se editan actualmente) desde que salieron del cálamo de Isidoro. De hecho, si hacemos caso a la ya mencionada *Renotatio* de Braulio, se observa como el obispo de Zaragoza afirma que Isidoro le legó la obra dividida en títulos y no en libros y tuvo que ser él mismo quien, al parecer, la dividiera en los veinte libros que han quedado para la posteridad. Sin embargo, algunos manuscritos de la *Renotatio*³³⁴ ofrecen lecturas distintas, ya que en ellos se indica que la obra fue dividida por Braulio en quince libros en lugar de veinte. Investigadores tan solventes como Jacques Fontaine (*ISGO*, p. 121) se inclinan por esta teoría, afirmando que la división en veinte libros (a la que llama *cuarta composición* de las *Etimologías* en oposición a la edición brauliana, a la que denomina *tercera composición*) es posterior a Braulio. Por su parte, Díaz y Díaz (*INTR*, p. 170 y pp. 174-180) considera que el obispo de Zaragoza tuvo un peso mucho menor del que pretende atribuirse en su *Renotatio*. De hecho, este investigador se mantiene bastante cauto a la hora de afirmar que fuese Braulio quien dividiese la obra en libros, ya que considera que es probable que ya estuviese dividida en libros anteriormente, sin precisar el número. En todo caso, considera que si Braulio dividió la obra en veinte libros, lo hizo debido a la alta estima que le tenía al texto isidoriano, igualándola así a la división en veinte libros

³³³ No obstante, a pesar de estas motivaciones externas es indudable que el principal motor de la composición de una obra tan colosal es la laboriosa figura de Isidoro de Sevilla. Nuevamente es Fontaine (*ISGO*, pp. 122-124) quien establece de forma clarividente las principales razones que llevaron a Isidoro a escribir las *Etimologías*. La primera es el firme propósito de elevar el nivel cultural de las clases elevadas y del clero. La segunda es transmitir a su generación y legar a las posteriores una especie de resumen del saber de la Antigüedad. La tercera, mejorar el buen uso de un latín que consideraba totalmente corrompido. Y la cuarta, pero no por ello menos importante, su curiosidad y su inclinación natural por la cultura antigua y los conocimientos que de ella derivan. A estas se podría añadir una más expuesta de manera simplificada: la de intentar una conciliación entre los saberes paganos y cristianos a la hora de explicar todo lo existente, dejando clara la supremacía de los segundos sobre los primeros.

³³⁴ Véase la obra de Lynch-Galindo, *San Braulio...*, p. 358, donde se aprecia que esa es la lectura de códices tan importantes y antiguos como los hispanos León, 22 y Escorial T.II.24.

de las obras de Aulo Gelio³³⁵ y de Nonio Marcelo³³⁶, obras paradigmáticas del enciclopedismo del mundo antiguo, teoría que, según Domínguez del Val (*HALL III*, p. 136), debe probarse. Este último autor también defiende la teoría más extendida de la división brauliana en veinte libros (*HALL III*, p. 136-137). Por tanto, tal y como se puede observar, no parece haber ninguna postura que se pueda considerar definitiva³³⁷. Las consecuencias de esta situación se expondrán en el capítulo 10, apartado 4.2.8.

A pesar de estos problemas en las primeras fases, lo cierto es que las *Etimologías* se han transmitido a lo largo de los siglos en veinte libros con la consabida distribución de contenidos³³⁸ y partiendo de esto (y sin perder de vista lo comentado) es desde donde se debe trabajar la obra. Por tanto, teniendo en cuenta todo este panorama, la gran cantidad de temas diversos y autores distintos que, de manera directa y, sobre todo, indirecta, tienen cabida en esta obra, resulta que nos encontramos ante una obra totalmente distinta a las analizadas anteriormente; y esto ocurre también desde el punto de vista musical. Hay que partir de la base de que, en principio, cualquier libro puede proporcionar todo tipo de información valiosa relacionada con la música; sin embargo, obviamente, debido a su temática unos tienen mucho más peso que otros. Por tanto, continúo con la idea y el planteamiento que he traído hasta ahora y mostraré las referencias y alusiones al hecho musical encontradas en tan magna obra de la misma manera que se ha hecho con el resto de la obra de Isidoro; es decir, los contenidos

³³⁵ Aulo Gelio fue un erudito, anticuario y enciclopedista romano que vivió en el siglo II d. C. Su principal obra es *Noches Áticas*, dividida en veinte libros que contienen un sinnúmero de curiosidades y noticias anteriores (algunas de ellas solo se han conservado en sus páginas) abarcando prácticamente todos los campos del saber conocidos en el mundo antiguo.

³³⁶ Nonio Marcelo fue un gramático, lexicógrafo y enciclopedista africano que vivió en el siglo IV (nació probablemente a finales del siglo III). Fue autor de un famoso tratado enciclopédico en veinte libros conocido fundamentalmente como *De compendiosa doctrina*. Los primeros libros tratan sobre gramática y otros aspectos de carácter esencialmente filológico, pero los últimos libros tratan sobre temas muy diversos (navegación, armamento, indumentaria...) al igual que ocurre con los últimos libros de las *Etimologías* isidorianas.

³³⁷ Interesante también es la visión de otra gran investigadora, Carmen Codoñer, quien, no obstante, también se mueve en la misma línea que los investigadores anteriores. Véanse al respecto sendos artículos “Fases en la edición de las ‘Etymologiae’, con especial referencia al Libro X”, *Euphrosyne* 22, 1994, pp. 125-146; y “Los tituli en las Etymologiae: Aportaciones al estudio de la transmisión del texto”, Pérez González, M., *Actas del Primer Congreso de Latín Medieval (León 1-4 de diciembre de 1993)*, León, 1995, pp. 29-46.

³³⁸ I. Acerca de la gramática. II. Acerca de la retórica y la dialéctica. III. Acerca de las matemáticas. IV. Acerca de la medicina. V. Acerca de las leyes y los tiempos. VI. De los libros y oficios eclesiásticos. VII. Acerca de Dios, los ángeles y los fieles. VIII. Acerca de la Iglesia y las sectas. IX. Acerca de las lenguas, pueblos, reinos, milicia, ciudades y parentescos. X. Acerca de las palabras. XI. Acerca del hombre y los seres prodigiosos. XII. Acerca de los animales. XIII. Acerca de las partes. XIV. Acerca de la tierra y sus partes. XV. Acerca de los edificios y los campos. XVI. Acerca de las piedras y los metales. XVII. Acerca de la agricultura. XVIII. Acerca de la guerra y los juegos. XIX. Acerca de las naves, edificios y vestidos. XX. Acerca de las provisiones y de los utensilios domésticos y rústicos.

musicales de las *Etimologías* son analizados libro a libro con el único objetivo de ser lo más claro posible. Sin embargo, altero el orden lógico para colocar en primer lugar los cinco libros que más información transmiten, para posteriormente continuar en el orden normal.

Los tres primeros libros están dedicados a las siete artes liberales, ya que el tercero, dedicado a las matemáticas, engloba la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. Por tanto, resultan imprescindibles para sacar cualquier tipo de conclusión sobre cualquier idea sobre la música de Isidoro de Sevilla. Por este mismo motivo resulta innecesario y, si se me permite, inútil señalar en qué lugar o lugares de cada uno de los libros se hace referencia exclusivamente al hecho musical de una manera clara.

El Libro VI está dedicado a los libros y los oficios eclesiásticos. Por su temática es, sin lugar a dudas, el libro en el que más importancia cobra la música junto con los tres primeros y, paradójicamente, el XVIII. Está dividido en tres partes. En la primera explica los distintos libros de la Biblia. Dentro del capítulo 2, dedicado a los escritores y libros sagrados, las menciones a la música (sobre todo a la métrica) son numerosas desde el párrafo 15, donde empieza a explicar el libro de los salmos, hasta el párrafo 24, donde explica el Libro de Jeremías. En la segunda parte comenta el año litúrgico, para pasar a una tercera en la que habla de los oficios propiamente dichos. Allí, en esta tercera parte, la música se convierte en un tema fundamental en el capítulo 19, dedicado a los oficios, desde el párrafo 5, en el que habla del coro, hasta el párrafo 18, en el que habla del treno. Posteriormente, en el párrafo 44 realiza una breve alusión a un versículo del Cantar de los cantares.

El Libro XVIII, que trata sobre la guerra y los juegos, es el quinto de los libros más importantes musicalmente hablando, ya que en él se pueden encontrar capítulos enteros dedicados a aspectos musicales que nos ofrecen abundante información. El capítulo 4, denominado "*De bucinis*", está exclusivamente dedicado a estos instrumentos (viento metal), sus diferentes tipos y su uso en acciones militares. De igual modo, desde el capítulo 42 hasta el 51 aparecen una serie de capítulos dedicados al teatro como espectáculo, a las partes del edificio y a las actividades profesionales que se dedican a ello; capítulos en los que las referencias a la música son constantes y muy importantes.

Una vez analizadas las referencias de estos libros, pasaremos a seguir el orden de edición normal, tal y como indicábamos más arriba.

El Libro IV está dedicado a la medicina y resulta, por otra parte, muy interesante. Carece de alusiones musicales en la mayor parte de su extensión; pero, no obstante, en

el capítulo XIII, encontramos unas interesantes relaciones entre la medicina y las artes liberales y, por tanto, entre la medicina y la música. También, en el capítulo IV divide la medicina en tres escuelas médicas, siendo la primera de todas ideada por Apolo, que curaba por medio de medicamentos y cantos.

El Libro V está dividido en dos partes claramente diferenciadas e igualmente interesantes. La primera, dedicada a la justicia, la ley y el derecho, resulta fundamental para comprender el pensamiento isidoriano en esos campos. En esta parte tan solo hay una breve referencia en la que aparecen dos términos musicales; por tanto, perteneciente a la C2 en el capítulo 37, dedicado a las olimpiadas, los lustros y los jubileos. Precisamente al explicar esto último, en el párrafo 3 menciona “*in quo clangebantur tubae*”³³⁹. La segunda parte está dedicada al paso del tiempo e incluye una cronología desde los orígenes de la civilización hasta el reinado de Sisebuto. Se trata de una crónica algo más resumida si se compara con la *Crónica Universal*.

El Libro VII, dedicado a Dios, los ángeles y los fieles, encontramos algunas referencias musicales en el capítulo 12, dedicado a los clérigos, concretamente entre los párrafos 24 y 28, en los que habla de las funciones musicales concretas de algunos clérigos. Por lo demás, este libro 7 no tiene ninguna referencia a ningún término musical si efectuamos el capítulo 6, en el que habla de hombres que recibieron su nombre por algún presagio. Allí, en el párrafo 77 se puede leer: “*Zambri psalmus vel canticum meum*”.

En el Libro VIII, dedicado a la Iglesia y las sectas, tan sólo encontramos dos pequeñas referencias musicales. La primera en el capítulo 7, en el que habla de los poetas. Ya solo por eso es un capítulo interesante³⁴⁰. En el párrafo 4 trata los poetas líricos, de los que afirma que “*lyrici poetae ἀπὸ τοῦ ληρεῖν, id est a varietate carminum. Unde et lyra dicta*”. Más adelante, se puede observar la palabra “*praecanebant*” (en 9.86), no observada hasta el momento, así como el término “*vocibus*” (en 11.87), sin connotación musical alguna.

En el Libro IX, en la primera parte, la dedicada a las lenguas, observamos una mención al “*carmina saliorum*” (en 1.6), escrito en una lengua arcaica y conservado en forma tan fragmentada que en tiempos de la República romana ya impedía su interpretación a los propios salios.

³³⁹ Todas las citas textuales que se recojan y utilicen de las *Etimologías*, tanto en latín como en castellano, se harán de la edición de la BAC (Madrid, 2004).

³⁴⁰ De hecho, algunos de sus párrafos son comentados en el capítulo 8.

El Libro X, está dedicado a las palabras y consiste en un diccionario en toda regla ordenado alfabéticamente. Por tanto, desde el punto de vista que nos ocupa, se debe resaltar las definiciones de algunas palabras relacionadas con la música, si no directamente en cuanto al significante, sí en cuanto al significado o en cuanto a su etimología. Desde este punto de vista debemos fijarnos en las palabras: “*clamosus*” (parágrafo 42), palabra que relaciona con “*calamo*” porque “*sonet*”; “*hypocrita*” (118-120); “*modus*” (168); “*moderatus*” (172); y “*scenicus*” (172). Las cuatro últimas definiciones son muy importantes y pertenecen a la C1.

El Libro XI está dedicado al hombre y los seres prodigiosos. El capítulo 1 habla del hombre y sus partes y en dicho capítulo observamos unas cuantas referencias no a la música, pero sí a los sentidos y, entre ellos al hecho sonoro que tiene lugar en el sentido del oído. Estas referencias al hecho sonoro enfocadas desde este ámbito las podemos encontrar en los párrafos 21, 22, 24, 25 y 46. Del mismo modo se establecen referencias a términos sonoros desde el ámbito de la producción sonora y fonación de la voz, tal y como ocurre en los párrafos 56 y 58. Más adelante, en relación a los seres prodigiosos, tratados en el capítulo III, encontramos una nueva referencia a la música al hablar de las sirenas en el parágrafo 30. También, resulta interesante (aunque no directamente musical) observar cómo en el parágrafo 66 aparecen los términos “*ars*” y “*artifex*” relacionados con la mano y, por tanto, con las artes y trabajos manuales. Todas estas referencias son muy interesantes.

En el primer capítulo del Libro XII, que trata sobre los animales, encontramos una pequeña referencia a la música, perteneciente a la C1, que trata sobre el ganado y las bestias de carga, donde, refiriéndose a los ciervos, Isidoro afirma que “*Mirantur autem sibilum fistularum. Erectis auribus acute audiunt, summissis nihil*” (1.19). Poco más adelante el doctor hispalense señala el mismo poder de la música, pero ahora asociado a los delfines (12.6.11): “*Delphines certum habent vocabulum, quod voces hominum sequantur, vel quod ad symphoniam gregatim conveniunt*”. Por último, al hablar de las aves en el capítulo 7, encontramos algunas alusiones a su canto: “*aliae vocibus strepunt, ut hirundo; aliae cantus edunt dulcissimos, ut cygnus et merula; aliae verba et voces hominum imitantur, ut psittacus et pica*” (7.1).

En el Libro XIV, en el que habla de la tierra y sus partes, encontramos una referencia más a la música (C1) al hablar de Creta en el capítulo 6, dedicado a las islas. Habla de sus esplendoroso pasado como iniciadora o creadora de varias cosas, entre ellas las

leyes escritas y la música: “*studium musicum ab Idaeis dactylis in ea coeptum*” (6.16). Incluso, en el mismo párrafo, habla de una piedra conocida como “*dáctilo de Ida*”.

En el Libro XV, dedicado a los edificios y los campos, encontramos una referencia a la excelencia del *Cantar de los cantares*: “*sicut Cantica canticorum, quia cantica universa praececellunt*” (4.2). Además, observamos algunas referencias relacionadas con la música, como las referencias al teatro como espectáculo y como edificio (2.34) o al “*analogium*”, lugar donde se predica el sermón y lee el lector o el salmista (4.17).

En el Libro XIX, dedicado a las naves, edificios y vestidos, se encuentra una referencia curiosa y no relacionada directamente con la música. En 1.2 aparece lo siguiente: “*Artifex generale nomen vocatur quod artem faciat, sicut aurifex qui aurum [facit]*”. Además, en 34.5-6, el doctor hispalense, al aportar información sobre el calzado de los antiguos actores trágicos y cómicos, también hace una pequeña reflexión sobre la voz de los primeros.

En los Libros XIII, XVI, XVII y XX no aparece ningún término musical ni relacionado con la música (C0).

6.18. OBRAS MENORES

Si seguimos nuevamente la *Renotatio* de Braulio de Zaragoza, observamos que, en último lugar, comenta la existencia de muchos escritos isidorianos de menor importancia. Es aquí donde aparece una característica común a todos los polímatas y grandes escritores, principalmente de la Antigüedad y la Alta Edad Media: la supuesta autoría de una gran cantidad de obras que, en muchos casos, distan mucho de pertenecer a dichas personalidades. Este es el caso de Isidoro de Sevilla.

6.18.1. EPISTULAE / CARTAS

Además de las epístolas que intercambió con Braulio de Zaragoza (sobre cuya importancia a la hora de conocer la obra de Isidoro de Sevilla se ha escrito más arriba)³⁴¹, la crítica ha atribuido a Isidoro un número variable de cartas dirigidas a distintos personajes: a Eladio, a Masona, a Laudefredo, a Eugenio, a Claudio y a Redempto³⁴². Si seguimos el análisis de Domínguez del Val (*HALL III*, pp. 153-156)³⁴³,

³⁴¹ Para ver las epístolas braulianas, véase la edición crítica de Riesco Terrero del *Epistolario de Braulio de Zaragoza*, pp. 62-77, Cartas I, II, IV, VI, VII y VIII.

³⁴² Aparte de las ediciones críticas de la correspondencia brauliana señaladas más arriba, para el resto de cartas isidorianas, véase *PL* 83, 893-914.

³⁴³ Al respecto también pueden verse *INTR.*, pp. 152-153 y *HVM*, p. 149.

se puede observar que la totalidad de los principales estudios solo coinciden en considerar auténticas las dirigidas a Eladio y a Masona³⁴⁴, variando las opiniones sobre las restantes. No obstante, desde la materia que nos ocupa no voy a entrar en ningún tipo de consideración sobre el asunto puesto que no existe la más mínima referencia a la música en ninguna de ellas, ni en las atribuidas de manera unánime, ni en el resto de las epístolas que se le atribuyen de manera más dudosa.

6.18.2. *VERSUS ISIDORI SEU VERSUS IN BIBLIOTHECA / VERSOS DE ISIDORO O VERSOS SOBRE LA BIBLIOTECA*

Sobre los *Versus in bibliotheca*³⁴⁵ ya se ha hablado detenidamente en los apartados 4.4.2.3 y 5.5.3. Aquí únicamente haré referencia a los términos musicales que aparecen. Desde el punto de vista musical estos textos no aportan información relevante. Tan solo en el poema 4, dedicado a Ambrosio, se puede observar “*doctor signis insignis et hymnis*”; confirmación, por tanto, de la consabida importancia del obispo de Milán en la himnodia latina.

Sin embargo, es muy importante señalar que no se debe dejar de considerar estos versos (al igual que el resto de ejemplos poéticos o líricos de su obra) como una muestra más de la capacidad poética de Isidoro, tan pobre en cantidad en comparación con su prosa, ya que siempre pueden ayudar a encontrar conexiones con la creación de otras composiciones de carácter musical, así como con su propia concepción de la música.

6.18.3. OTRAS COMPOSICIONES

Existen otra serie de composiciones que musicalmente aportarían interesante información si la autoría isidoriana estuviese totalmente confirmada, ya que nos encontramos ante un conjunto de obras que avanzarían un peldaño más en el camino iniciado por la *Laus Hispaniae* y los *Versus in bibliotheca*, obras que no son importantes por las referencias musicales que puedan contener, ya que lo verdaderamente importante es su propia naturaleza. No obstante, del mismo modo, hay que indicar que estas composiciones poco aportan a los aspectos del pensamiento musical que se analizan en esta tesis, al menos de manera directa. Sin embargo, me veo en la obligación de

³⁴⁴ La epístola al obispo Masona se encuentra editada en Camacho Macías, A., *El libro de las vidas de los santos padres de Mérida*, Mérida, 1988, pp. 143-145, la edición crítica; pp. 147-149, la traducción. También se puede ver en PL 83, 899-902. La de Eladio en PL 83, 902.

³⁴⁵ Ya se ha indicado que la edición crítica de referencia es Sánchez Martín, J. C., *Versus Isidori Hispalensis. Cura et studio*. Turnhout, CCSL 113A, 2000. Además, la obra se encuentra en PL 83, 1109-1114.

comentar (evidentemente, siguiendo a las opiniones de la crítica especializada) qué composiciones de las conservadas a día de hoy pudo haber creado Isidoro en el mejor de los casos.

La primera de ellas es la *Benedictio lucernae*, una pequeña obrita que se cantaba, obviamente, el Sábado Santo y se ha conservado en el maravilloso Antifonario de León junto con la notación musical correspondiente. En el antiguo rito hispánico, tal y como viene en el Antifonario de León, el rito de la *laus cerei* se dividía en dos partes, siendo la primera la *Benedictio lucernae* y la segunda la *Benedictio cerei*. Al observar el Antifonario de León, se puede comprobar cómo en el margen derecho de la *Benedictio lucernae* aparece el nombre de Isidoro (“*Domini Isidori*”)³⁴⁶. Este motivo y algunos más no concluyentes llevaron a D. de Bruyne³⁴⁷ a atribuirle a Isidoro de Sevilla. El más importante de estos motivos se halla en una carta que Elipando de Toledo envió a Alcuino para defender sus posturas adopcionistas. En dicha carta citaba un texto de esta pequeña composición. No obstante, por éste y por otros motivos igualmente no concluyentes, la autoría isidoriana de la *Benedictio lucernae* también fue defendida por E. Anspach³⁴⁸, Pérez de Urbel³⁴⁹ y L. Brou³⁵⁰ (quien, además, en este mismo artículo también le atribuye otra serie de composiciones). Posteriormente, esta postura también fue defendida por J. Bernal³⁵¹ y, por último, por Jacques Fontaine³⁵², éste último en base a semejanzas compositivas y léxicas con otros textos del doctor hispano. No obstante, a pesar de todas estas voces, la autoría isidoriana no se puede confirmar al cien por cien debido a la falta de argumentos totalmente concluyentes.

También podría decirse lo mismo de algunos himnos de la antigua liturgia hispánica que se le atribuyen, aunque no se hayan conservado con notación musical, ya que estas

³⁴⁶ Véase el texto en *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*. Edición del texto, notas e índices por Dom Louis Brou y José Vives, Madrid, Barcelona: CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1959, pp. 281-282. Y la edición facsímil en *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*. Edición facsímil. Madrid, Barcelona, León, Centro de Estudios e Investigaciones san Isidoro, 1953, ff. 172-173.

³⁴⁷ Véase de Bruyne, D., “De l’origine de quelques textes liturgiques mozárabes”, *Revue Bénédictine* 30, 1913, pp. 421-435.

³⁴⁸ Anspach, E., *Taionis et Isidori nova fragmenta et opera*, Madrid, 1930, p. 160.

³⁴⁹ Pérez de Urbel, J., “Los himnos isidorianos”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 107-113, p. 107.

³⁵⁰ Brou, L., “Problèmes liturgiques chez saint Isidore”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 193-209, pp. 195-197.

³⁵¹ Bernal, J., “La “*Laus Cerei*” de la liturgia hispana. Estudio crítico del texto”, *Angelicum* 41, 1964, pp. 317-47.

³⁵² Fontaine, J., “Poésie et liturgie. Sur la symbolique christique des luminaires de Prudence à Isidore de Séville”, *Paradoxos Politeia (Mélanges G. Lazzati)*, Milano, 1979 pp. 318-46.

composiciones obviamente se escribían para ser cantadas³⁵³. En relación a estos himnos, el único que ha contado con algunas posibilidades de que saliera de la mano de Isidoro de Sevilla es el dedicado a las santas Justa y Rufina debido al desarrollo de su culto en la época visigoda³⁵⁴. No obstante, esta posibilidad es rechazada por McNally³⁵⁵.

Del mismo modo, también se le han atribuido con muchas dudas dos prefacios de gran importancia, ya que preceden a dos libros estrechamente relacionados con la música: el *Libro de los Salmos*, al que precede el frecuentemente denominado *Praefatio in Psalterium*³⁵⁶, y otro libro formado por diferentes cánticos de distintos libros de la Biblia, el *Liber canticorum*, al que precede el *Prologus beati Isidori in libro canticorum*³⁵⁷. No obstante, las reflexiones contenidas en estos dos textos no son importantes para los contenidos que aquí se analizan.

Es una lástima que debido a la jugosa información que aportan estas obras a varios niveles no se puedan atribuir con una alta probabilidad a Isidoro de Sevilla. Aun así lo que está claro es que son textos hispánicos escritos durante la época visigótica para colaborar al embellecimiento de la liturgia, por lo que siempre han de ser tenidos en cuenta.

6.19. UN CASO ESPECIAL: LA *COLECCIÓN CANÓNICA HISPANA*.

Esta obra de autoría compartida, debido a sus particulares características y su peculiar relación con Isidoro de Sevilla, también debe ser tenida en cuenta a la hora de señalar sus referencias musicales.

La *Colección canónica hispana* incluye las actas de los 17 concilios de Toledo, otros 20 concilios provinciales del resto de la Hispania romana y visigoda, 10 concilios griegos, 9 concilios africanos, 17 concilios de las Galias y 103 decretales de los papas. Estos concilios se encuentran ordenados por orden geográfico y cronológico. Las decretales

³⁵³ Estos himnos han sido recientemente editados y traducidos. Para su edición, véase Castro, J. (ed.), *Hymnodia Hispanica*, Turnhout, CCSL 167, 2010. Para su traducción, Castro, J., García Ruíz, E. (col.), *Himnodia hispánica*, Turnhout, CCT (*Corpus Christianorum in Translation*) 19, 2014.

³⁵⁴ J. Pérez de Urbel ("Los himnos isidorianos"..., pp. 107-113) va descartando uno a uno los distintos himnos atribuidos a Isidoro de Sevilla con excepción del himno compuesto a estas santas sevillanas, exponiendo las razones que le lleva a poder considerarlo (con dudas) un himno isidoriano (pp. 111-113).

³⁵⁵ R. McNally, "Isidoriana", *Theological Studies* 20, 1959, pp. 432-442, p. 440.

³⁵⁶ Está en PL 81, 971. Lo editó críticamente G. Morin en "La part de saint Isidore dans la constitution du texte du Psautier mozárabe", *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636)*. Roma, [s.n.], 1936, pp. 151-163, la edición en pp. 154-155. B. Fischer (*Der Stuttgarter Bilderpsalter* vol. 2, Stuttgart 1967, p. 257), tiene dudas sobre la autenticidad de la pieza.

³⁵⁷ Anspach, E., *Taionis et Isidori*..., pp. 86-87.

recogidas, ordenadas cronológicamente, terminan en el papado de Gregorio Magno (604)³⁵⁸.

Aunque existen distintas opiniones al respecto³⁵⁹, lo cierto es que la figura de Isidoro de Sevilla aparece ligada a la *Hispana* desde los primeros momentos de su creación. En la actualidad es mayoritariamente defendida la idea de una recensión isidoriana de la *Hispana* realizada en las primeras décadas del siglo VII, bien de manera directa (lo que es más defendido) bien dirigiendo a un grupo de colaboradores³⁶⁰. A la defensa más o menos unánime de la autoría isidoriana de la *Colección Canónica Hispana* se ha llegado debido a varios motivos que se pueden resumir de la siguiente manera. En primer lugar, hay que observar que la *Colección canónica hispana* se gestó en el primer tercio del siglo VII³⁶¹, período que coincide con la madurez intelectual del obispo hispalense. No está de más decir que, obviamente, con posterioridad a la gestación de esta obra se fueron añadiendo las distintas actas de los concilios a medida que estos tuvieron lugar, y que esto fue obra de distintos autores, entre los que destacó Julián de Toledo, quien realizó (o quien mandó realizar) otra recensión con las actas de los concilios celebrados entre el IV Concilio de Toledo y su episcopado. En segundo lugar, todos los investigadores sí que parecen coincidir en que existe una única cabeza detrás del carácter, la distribución e incluso la recopilación de la obra. Estas afirmaciones se pueden observar principalmente en el prólogo, dotado de una gran personalidad, en el que aparece su autor distribuyendo y ordenado todo el material anterior, así como otorgándole la finalidad y el carácter a la colección. Todas las actas y documentos que se incluyeron posteriormente respetaron este plan original. Por último, en tercer lugar,

³⁵⁸ Ya se ha hablado de esta colección y sus ediciones. La mejor edición es *Colección canónica hispana* (CCH), en 6 vols., editada en su totalidad por Gonzalo Martínez Díez y los últimos cuatro volúmenes también por Félix Rodríguez. Estos volúmenes se han ido editando por el CSIC (los tres primeros también por el Instituto Enrique Flórez) a lo largo de casi 50 años, desde el año 1966, cuando se editó el primero, al 2002, año en que se editó el volumen sexto. Esta obra contiene además interesante información. Para ver exclusivamente los concilios celebrados en Hispania en una edición más manejable véase la de José Vives *Concilios visigóticos e hispano-romanos* (CVHR), Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1963. En esta edición tan solo aparecen los concilios celebrados en Hispania y carece de los comentarios de la primera; pero, no obstante, si lo que se pretende es exclusivamente leer los cánones de los concilios hispánicos, es igual de válida.

³⁵⁹ Véase un resumen de las mismas en *HALL III*, pp. 160-168.

³⁶⁰ Los estudios y razonamientos más concluyentes que han defendido la autoría isidoriana son los de Madoz, *San Isidoro de Sevilla: Semblanza...*, pp. 89-117; y, sobre todo, Martínez Díez, quien como editor de la *Hispana* es una figura fundamental en el estudio de la misma. Dicho autor defiende esta postura en *La Colección Canónica Hispana*, vol.1. (Madrid, 1966), especialmente en el capítulo IV, “Autor, datación y fuentes”.

³⁶¹ Martínez Díez, en el prólogo de la obra citada en la nota anterior (p. 14), la sitúa concretamente en el 633, fecha del IV Concilio de Toledo. Llega a esta conclusión tras analizar los índices de los diversos manuscritos en los que se ha conservado.

este prólogo tiene cierta técnica de mosaico, tan característica en la obra de Isidoro, y varios párrafos sacados literalmente de las definiciones que se dan en las *Etimologías*, incluyendo el último párrafo utilizado para cerrar el prólogo tomado literalmente de las *Etimologías* isidorianas.

Por tanto, a la hora de enumerar las referencias musicales existentes en la Colección Canónica Hispana, teniendo en cuenta el peculiar proceso de formación de la obra, he decidido no exponer las referencias musicales de los concilios anteriores a los que presidió Isidoro de Sevilla (también, obviamente, los posteriores celebrados tras su muerte), debido a que la recensión isidoriana fue elaborada partiendo de materiales preexistentes. Por este motivo, nos centramos en las actas del II Concilio de Sevilla (619) y del IV Concilio de Toledo (633), ambos presididos por él. Esto no quiere decir que no se deban tener en cuenta las actas de los otros concilios hispánicos a la hora de comprender el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla; de hecho, deben ser tenidas muy en cuenta (tal y como se ha hecho, por ejemplo, para establecer el currículum impartido en las instituciones educativas hispanovisigodas y su carácter).

En las actas del II Concilio de Sevilla no existen referencias importantes a la música. Tan sólo aparecen algunos términos relacionados con la música (pertenecientes a la C2), pero sin relevancia alguna. De este modo encontramos dentro del canon XIII la expresión “*in Canticis Canticorum*” (p. 175)³⁶² referida a *El cantar de los cantares*; y dos referencias a distintos salmos sin connotaciones musicales.

No ocurre lo mismo en el IV Concilio de Toledo, cuyas actas sí que aportan relevante información. De hecho existen cánones cuyo tema principal es la música; por tanto, estamos hablando de importantes referencias pertenecientes a la C1. Estos cánones son el II, el XI, el XII, el XIII, el XIV y el XVIII. Además, el XV y el XVI están relacionados indirectamente con la música, ya que hablan de distintas partes del oficio (que se cantaban). Por último, hay que destacar los cánones XXV y XXVI que, si bien no hablan de música, sí que hablan de la educación y la formación del clero. Por último, en el canon XXXIX se hace referencia en varias ocasiones al coro, pero como lugar físico en vez de como conjunto de voces.

³⁶² Recuérdese que todas las citas de los concilios hispánicos se toman de *CVHR*.

Por último, y a modo de conclusión tras realizar la exposición de todas las referencias musicales isidorianas repartidas a lo largo de toda su extensa obra, quiero incidir en un aspecto que, a estas alturas, puede parecer obvio: la enorme cantidad de referencias a la música, ya sean pertenecientes a la C1 o a la C2, existentes en toda la obra de Isidoro. De hecho, si tenemos en cuenta todo el corpus isidoriano, tan solo encontramos dos obras, los *Sinónimos* (6.5) y la *Historia de los godos, los vándalos y los suevos* (6.15), pertenecientes a la categoría 0 (C0); es decir, que no tienen ni siquiera ni un solo término relacionado con la música. El resto de las obras isidorianas tienen alguna referencia a la música, por pequeña que esta sea; y la mayoría de ellas, notables reflexiones musicales.

Este asunto es capital, ya que el análisis de las referencias musicales de todas estas obras transporta a otra dimensión el pensamiento musical isidoriano, tradicionalmente asociado (y anclado) a la parte musical del Libro III de las *Etimologías*, a lo que se expone sobre la música en *Sobre los oficios eclesiásticos* y poco más. El análisis de todas las referencias musicales contenidas en todo el corpus isidoriano es una de las claves para comprender el verdadero alcance de su pensamiento musical. De hecho, no hay ni un solo capítulo de esta tesis que no contenga información perteneciente a estos textos “secundarios”. Además, capítulos como el 8, el 9, el 12 o el 13 están fundamentalmente basados en ellos, y hubiera sido imposible realizar el resto de los capítulos con la profundidad necesaria sin haber tenido en cuenta toda esta enorme cantidad de información que generalmente pasa inadvertida. Este ha sido uno de los talones de Aquiles para la gran mayoría de la crítica: el desconocimiento de muchas de las reflexiones musicales isidorianas. Y este hecho es algo que esta tesis pretende corregir.

7. ISIDORO GRAMÁTICO. LA ETIMOLOGÍA ISIDORIANA. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO *MUSICA*. LAS NUEVE MUSAS

Este brevísimo capítulo (con mucha diferencia el más breve de toda la tesis) es tremendamente necesario por dos motivos fundamentales. El primero de ellos consiste en poner de manifiesto el lugar destacadísimo que ocupa la gramática dentro del pensamiento y la obra isidoriana y, dentro de estos, especialmente el lugar capital que ocupa la etimología, ya que todo ello ayuda a observar y comprender con la perspectiva correcta el pensamiento musical isidoriano que se expondrá en capítulos siguientes. El segundo motivo, que, en esencia, es el motivo fundamental de este capítulo, consiste en (partiendo de la importancia capital que la etimología tiene para Isidoro explicada en la primera parte) analizar la etimología del término latino *musica* expuesta por el obispo sevillano, ya que dicho término constituye la materia de estudio de esta tesis.

7.1. LA GRAMÁTICA E ISIDORO. LA ETIMOLOGÍA ISIDORIANA

En relación a las artes liberales Isidoro es, ante todo, un gramático, y esta consideración ha de ser siempre tenida en cuenta a la hora de valorar cualquier aspecto de su pensamiento musical³⁶³. El obispo hispalense considera a la gramática el saber fundamental en *Etym.*1.5.1: “*Grammatica est scientia recte loquendi, et origo et fundamentum liberalium litterarum*”³⁶⁴. Partiendo de ese principio, Isidoro desarrolló tres grandes obras gramaticales (que realmente son cuatro, puesto que los dos libros de diferencias son obras independientes), ya analizadas: las *Diferencias*, los *Sinónimos* y las *Etimologías*, en las que se observa una clara ambición enciclopédica estructurada sobre la idea de que el conocimiento de las palabras conduce al conocimiento de las cosas que designan³⁶⁵. Esta idea se ve reflejada de manera más profunda en la última de estas tres obras y la más importante, las *Etimologías*, donde se concreta en el estudio y conocimiento del origen de las palabras para acceder así al conocimiento de la realidad

³⁶³ Véanse Fontaine, J., *ISCC*, pp. 27-209; Fontaine, J., *ISGO*, pp. 115-129.

³⁶⁴ “*Es la ciencia de la expresión correcta, también el origen y fundamento de las letras liberales*”.

³⁶⁵ Véase al respecto el Capítulo 6 de esta misma tesis, apartados 6.1, 6.5 y 6.17. Como ya se indicó en su momento, estas tres obras responden a una tradición literaria y didáctica anterior, ya que se corresponden con tres tipos de obras diferentes destinadas a mejorar los conocimientos y el manejo de la lengua latina del alumno, cada una desde un punto de vista distinto. El subgénero de las diferencias se centra en el conocimiento semántico de los vocablos a través de la distinción de los matices y del sentido de palabras, homónimas y parónimas fundamentalmente. El de los sinónimos, además del desarrollo de los conocimientos teóricos del alumno, tiene una finalidad práctica, ya que intenta mejorar el manejo de la lengua a través del conocimiento y la utilización de los sinónimos. La etimología, como su propio nombre indica, se centra en el estudio del significado de las palabras a través del estudio de su etimología (sobre este último género se habla con más precisión a continuación, en el cuerpo del texto).

de las cosas que representan, partiendo de una idea que los más grandes estudiosos isidorianos³⁶⁶ hacen remontar al enciclopedismo antiguo, especialmente a Varrón, quien era firme defensor de esta idea y utilizó el método etimológico en varias ocasiones en su obra.

En efecto, las *Etimologías*, en cuanto obra enciclopédica que es, siguen la tradición de las grandes enciclopedias de la Antigüedad y la Alta Edad Media³⁶⁷, pero con una particularidad en relación a estas últimas: la etimología tiene el papel principal, siendo el eje sobre el que se estructura la obra. Además, para Isidoro no solo se trata de un eje estructurador, sino que adquiere un significado mucho más profundo que es delimitado perfectamente por Fontaine (*ISGO*, p. 123):

La categoría gramatical de la etimología, promovida al rango de principio universal de conocimiento y de exposición de los saberes, dio, como era lógico, su título a la obra (puesto que el título de 'Orígenes' no aparece más que con las primeras ediciones impresas, en el Renacimiento).

Por tanto, nos hallamos ante una especie de paradigma o verdad universal que Isidoro utiliza, como buen gramático, para alcanzar uno de los principales objetivos de su obra: intentar ilustrar a sus contemporáneos sobre la totalidad de los conocimientos existentes en su época, entre los que, evidentemente, se encuentra la música, que también es definida etimológicamente.

Teniendo en cuenta lo dicho, y tal y como ya se ha visto en los capítulos 5 y, sobre todo, 6, y como se irá viendo en los capítulos siguientes, la etimología constituye una herramienta capital y estructuradora de gran parte de su pensamiento musical. Resulta

³⁶⁶ Existe una gran cantidad de bibliografía sobre distintos aspectos de la etimología isidoriana y las *Etimologías* isidorianas, de la que se ofrece una selección en la bibliografía final de la tesis. En relación al asunto que nos ocupa, véanse los siguientes estudios que contienen el punto de vista de algunos de los más grandes investigadores isidorianos: Codoñer, C., “La ‘Etimología’ en Isidoro de Sevilla” en Melena, J. L., *Symbolae Lydvico Mitxelena septuagenario oblatae*, en *Veleia*, Anejo nº 1, 1985, pp. 275-286; Díaz y Díaz, M. C., *INTR.* pp. 186-200; Domínguez del Vall, U., *HALL*, pp. 134-151; Fontaine, J., “Cohérence et originalité de l’etymologie isidorienne”, en *Homenaje a E. Elorduy*, Deusto, Universidad, 1978, pp. 113-144; Fontaine, J., *ISGO*, pp. 197-209; Fontaine, J., “Isidorus Varro Christianus?”, en Díaz y Díaz, M. C. (ed.), *Bivium*, Madrid, 1983, pp. 89-106. Además, Amsler, M., *Etymology and grammatical discourse in late antiquity and the early Middle Ages*. Amsterdam, 1989; y Magallón García, A. I., *La tradición gramatical de “differentia” y “etymologia” hasta Isidoro de Sevilla*, Zaragoza, 1996.

³⁶⁷ Véanse Díaz y Díaz, M., *INTR.*, pp. 189-200, Fontaine, J., *ISGO*, pp. 240-254.

por ello fundamental analizar la etimología isidoriana del término latino *musica*, la materia de estudio de esta tesis.

7.2. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO LATINO *MUSICA*. LAS MUSAS

En efecto, el obispo hispalense, siguiendo la tradición literaria anterior, asocia etimológicamente el término latino *musica* con el término *musa*, relacionando, por tanto, la música y las musas³⁶⁸ (*Etym.*3.14.1): “*Et dicta musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μάσαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voverunt, vis carminum et vocis modulatio quaerentur*”³⁶⁹. Hay que destacar que Isidoro en ese fragmento no contabiliza las musas en número de nueve. Sin embargo, sí que lo hace en otra mención que realiza sobre estos seres relacionándolos con la música, *Lib.Num.*10.53, donde se puede leer: “*et gentiles nouem musas finxerunt,*

³⁶⁸ Las nueve musas son hijas de Zeus y la titánide Mnemósine, quienes las engendraron tras copular durante nueve noches seguidas. Después de pasar el tiempo de gestación adecuado las nueve musas nacieron en Pieria en un parto nóncuple (*Hes.Th.*53-61). Sus nombres parlantes clásicos (Clío, Euterpe, Talia, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope) ya aparecen reflejados en la *Teogonía* de Hesíodo (*Hes.Th.*76-79), primer autor en recoger este listado, que se impondrá a otras nomenclaturas posteriores y se convertirá en canónico.

Las musas son las protectoras de las distintas disciplinas artísticas, intelectuales y espirituales, y, desde un punto de vista más general, del saber y la belleza, ya sea formal o espiritual. Es importante señalar que la inmensa mayoría de las fuentes literarias de la Antigüedad no realizan asociación alguna entre las distintas disciplinas y la especial protección particular que cada una de las musas les dispensa (Hesíodo tampoco lo hizo), siendo esta una tradición posterior. En la Antigüedad, la creencia más común, siempre según la inmensa mayoría de las fuentes, era considerar que todas las musas en su conjunto o cualquiera de ellas en particular era capaz de proteger y patrocinar cualquiera de las distintas disciplinas a las que estaban asociadas (para ver las escasas fuentes, siempre contradictorias entre ellas, que sí realizan una asociación entre las distintas musas y las diferentes disciplinas, véase Ruíz de Elvira, A., *Mitología clásica*, Madrid, 2011, pp. 101-104). De todas estas disciplinas, la música y la poesía ocupan un lugar fundamental, ya que la asociación de las musas con la música y todas sus distintas disciplinas (o subdisciplinas) afines, constituye la asociación más importante, la más perdurable en el tiempo y la más reflejada en las fuentes literarias y las artes plásticas a lo largo de toda la historia. Para este último aspecto, véase Harrauer, C., y Hunger, H., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, 2008, pp. 562-568.

Las musas también aparecen asociadas con mucha frecuencia a Apolo (*Hom.II.*1.603-604, *h.Hom.*25.1-4; *Pi.N.*5.23-25), divinidad a la que acompañan en el monte Parnaso y a quien algunos autores llaman “conductor de las musas” o “musageta” (*Paus.*1.2.5, *Plu.Mor.Quaest.conv.*9.14.1, 743C). Otras fuentes sitúan su morada en el monte Helicón, en Beocia (*Paus.*9.29.1-30.1, *Str.*10.3.17), o en el monte Olimpo (*Hom.II.*2.484, *Hes.Th.*60-63, *Str.*10.3.17).

Para más información sobre las musas en particular, así como sobre las distintas fuentes literarias clásicas en las que aparecen los distintos relatos o menciones, aparte de las obras ya citadas, se puede consultar alguno de los grandes diccionarios de mitología clásica como los de Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1989, pp. 367-368; el de Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, 2013, pp. 442-443; o el de March, J., *Diccionario de Mitología Clásica*, Barcelona, 2002, pp. 312-313. Por encima de todas estas obras, resulta fundamental la clásica obra de Otto, W. F. *Las musas y el origen divino del canto y del habla*, Madrid, 2005.

³⁶⁹ “*Se llama música por derivar de musas. El nombre de las Musas tiene su origen en ‘másai’, es decir ‘buscar’, ya que por ellas, según creyeron los antiguos, se buscaba la vitalidad de los poemas y la modulación de la voz*”.

quibus perfecta scientia consistat modulationum”³⁷⁰. Esta última referencia resulta interesante por un triple motivo. En primer lugar, porque la temática del libro es, evidentemente, el estudio de los diferentes números y, por tanto, la música ocupa un lugar marginal. En segundo lugar, porque, como acabo de decir, en esta referencia se puede observar el número 9 (de hecho, esta referencia se encuadra dentro del estudio que Isidoro dedica al número 9), número que, como se ha explicado más arriba en la nota al pie, la tradición fijó para contabilizar a las musas, y que ya se puede observar en la *Teogonía* de Hesíodo. Por último, y lo más importante, Isidoro se refiere a la música como “*perfecta scientia consistat modulationum*”, expresión con una tradición y profundidad musicológica enorme que ha de ser comentada con más detenimiento en otro momento, concretamente en el capítulo 14. Además, hay que indicar que existen otras dos importantes referencias a las musas como protectoras de la música. Una en *Etym.*3.14.2, que es analizada en el capítulo 9, apartado 9.6 de esta tesis doctoral. El texto es el siguiente:

*Quarum sonus [refiriéndose a las musas], quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribe non possunt*³⁷¹.

La segunda referencia se encuentra en *Etym.*18.51 (“...*vocibus et modis et organis et liris transiguntur, Apollines et Musas et Mineruas et Mercurios patronos habent...*”) que es comentada con más profundidad en el capítulo siguiente, apartado 8.2.1.

Volviendo a la etimología del término (expuesta en *Etym.*3.14.1), y siguiendo la terminología isidoriana de la clasificación de los distintos tipos de etimologías (*Etym.*1.29), podemos considerar la que nos ocupa como una doble etimología: *ex origine*, la primera, la etimología del término *musica*, y *ex causa* y *ex graeca*, la segunda, la etimología del término *musa*. *Ex origine* porque hace derivar el término

³⁷⁰ “Los paganos imaginaron las nueve musas, sobre las que se estableció la perfecta ciencia de la modulación”.

³⁷¹ “Sus cantos, siendo cosa que entra por los sentidos, se remontan a la noche de los tiempos y se transmiten por tradición. De ahí que los poetas hayan imaginado a las Musas como hijas de Júpiter y de Memoria, pues si sus sonos no se grabaran en la memoria, se perderían, porque no pueden recogerse por escrito”.

latino *musica* del término latino *musa*. *Ex causa* y *ex graeca* porque hace derivar el término latino *musa*³⁷² de su causa, la expresión griega “ἀπὸ τοῦ μάσαι”.

En relación a la primera etimología es evidente que ambos términos, *musica* y *musa*, de origen griego (μουσική τέχνη y μῦσα), comparten una misma raíz léxica que se manifiesta en unas estrechas relaciones semánticas³⁷³. De hecho, la relación de la música y las musas es tan antigua como la propia cultura griega³⁷⁴ y la cantidad de textos en los que aparecen las musas, bien como modelo y fuente de inspiración del poeta-músico (aspecto al que se refiere Isidoro cuando dice “*sicut antiqui voverunt, vis carminum et vocis modulatio quaerentur*”), bien con algún que otro aspecto relacionado con la música, es enorme a lo largo de toda la literatura grecolatina³⁷⁵ y, prácticamente, universal³⁷⁶.

³⁷² Al igual que *musica*, *musa* es un término de origen griego, μῦσα, término que Isidoro no menciona explícitamente en esta etimología (aunque, obviamente, tiene en cuenta el origen helénico de la palabra al asociarla con la expresión “ἀπὸ τοῦ μάσαι”).

³⁷³ La expresión griega que hace referencia a las disciplinas musicales (μουσική τέχνη) desde un punto de vista etimológico puede ser delimitada, entendida y traducida como “el arte de las musas” (Comotti, G., *La música en la cultura griega y romana*, Madrid, 1991, p. 5). El término μουσική se documenta por primera vez en el siglo V a. C. (Michaelides, S., *Op. cit.*, “mousike”, pp. 213-216) en, entre otros, Píndaro (O.1.14-15), Heródoto (6.129) y Tucídides (3.104). Desde sus primeros usos hace referencia al conjunto de las expresiones artísticas relacionadas esencialmente con el sonido y el movimiento; es decir, a la expresión artística relacionada con la melodía, la palabra, el ritmo, la métrica y la danza, por lo que estamos hablando de un ámbito artístico muy complejo y extenso que coincide con las características y habilidades de las musas y con las disciplinas que ellas protegen y patrocinan y que ya aparecen descritas en los textos más antiguos de la literatura griega, tal y como ocurre con los fragmentos señalados de los grandes textos homéricos, de la *Teogonía* de Hesíodo y de los llamados *Himnos homéricos* en estas notas al pie (véanse la notas 368, 374 y 375). Por tanto, la expresión artística de la palabra (la poesía) y la expresión artística de los sonidos musicales (junto a la danza) forman parte de un todo del que, posteriormente, a medida que avance el desarrollo de la expresión artística puramente verbal y de los estudios filológicos, la primera se irá desligando como arte independiente de la música, designándose entonces con el (polisémico y extenso) término de ποίησις, *poesía*, sin impedir con ello que el término μουσική durante los siglos siguientes pueda seguir designando al conjunto de todas estas disciplinas, incluida la poesía, o que, incluso, el término ποίησις designe en ocasiones al conjunto de todas estas artes, incluidas las puramente musicales (véase al respecto, Luque Moreno, J., *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y la métrica antiguas*, Granada, 1994, pp. 49-51). Este asunto será comentado más detenidamente en el Capítulo 15.

³⁷⁴ Para ello tan sólo hay que observar los primeros versos de la *Ilíada* y la *Odisea*, donde se interpela a la musa para que cante las hazañas de Aquiles u Odiseo respectivamente y donde ya aparecen las musas en número de nueve (*Od.*24.60-61). No obstante, el texto fundamental que sirve como ejemplo para constatar la antiquísima y primordial importancia que tuvieron las musas en la cultura griega es la *Teogonía* de Hesíodo, donde, en un extenso fragmento (principalmente vv. 1-117), las musas ya aparecen dibujadas con sus características fundamentales, destacando por encima de todas sus atributos musicales, ya que Hesíodo las describe en muchas ocasiones como unos seres especialmente aptos para la música, dotados además de una voz bellísima y divina para el canto y capaces de llevar la inspiración artística y la sabiduría a los músicos y los poetas.

³⁷⁵ Valga a modo de ejemplo, aparte de la considerable cantidad de textos referenciados hasta aquí de todos los períodos de la cultura grecolatina, las menciones a las musas que encontramos en textos de diferentes épocas que reflejan lo más granado de la literatura de la Antigüedad. De este modo podemos hacer referencia a textos antiguos que reflejan el carácter y los orígenes mítico-religiosos de estos seres, tal y como ocurre con el *Himno a Hermes* (*h.Merc.*450-452) o el *Himno a las musas y Apolo* (*h.Hom.*25.2-4); a textos de los grandes literatos del período clásico griego como Sófocles (*Ant.*965, *OC.*691-692),

En relación a la segunda etimología, la etimología *ex causa* que hace derivar el término *musa* (μοῦσα) de “ἀπὸ τοῦ μάσαι”, hay que destacar que resulta mucho más difícil de precisar, puesto que las opiniones sobre el significado de la etimología de esta raíz léxica divergen, oscilando desde opiniones que abogan por una etimología incierta³⁷⁷ hasta otras opiniones tan concretas como diferentes entre sí. Solon Michaelides (*Op. cit.*, v. “mousa, muse”, pp. 212-213), en la línea en la que se mueve Isidoro, indica que la raíz léxica del antiguo término dorio *mosa* (μῶσα), del que deriva el término *mousa* (μοῦσα), deriva del verbo también dorio “mo” (μῶ), que significa *buscar, preguntar por*. Por su parte, J.-Y. Guillaumin (*Etym. III*, ALMA, pag. 54, n. 116), el comentarista de la edición crítica de referencia, observa que existe en la lengua griega un verbo, *μαίομαι*, que significa “*rebuscar, buscar e investigar con ardor*”. Otra opción interesante es la defendida por Antonio Bernabé³⁷⁸ o José Lasso de la Vega³⁷⁹, quienes hacen derivar el término *musa* de *mon-sa*, cuya raíz léxica deriva de la raíz “men-”, “recordar”; por lo que el lexema quedaría directamente relacionado con Mnemósine, Memoria, madre de las musas³⁸⁰. El gran diccionario etimológico de la lengua griega de Chantraine³⁸¹ recoge brevemente las que a su juicio son las dos principales opciones en relación a la etimología de la palabra *μοῦσα*, *μόνι-γα* y *μονθ-γα*. El autor, que es consciente de la imprecisión etimológica que presenta dicha palabra, analiza estas dos opciones de manera breve exponiendo los pros y los contras de cada una de ellas, apoyándose, además, en bibliografía científica precedente (como la postura de Lasso de la Vega, ya citada).

Por tanto, existe una notable diversidad de opiniones al respecto, a las que hay que añadir otra consideración más en el caso de Isidoro: que se trate de un juego de palabras carente de fundamentos etimológico sólido, (aspecto que, como se verá en otras

Eurípides (*Andr.*476-477, *El.*715-720, *Hel.*1345, *Med.*421), Aristófanes (*Av.*908-909, *Ra.*229, 875-876) o Platón (*Phdr.*259a-d); a textos de los grandes clásicos del período de oro de la lengua latina, como Cicerón (*Arch.*11.27), Virgilio (*Aen.*1.5.6-10), Horacio (*Carm.*26.1) u Ovidio (*Met.*5.294-317, 663-678); e incluso a textos tardíos de los grandes padres de la iglesia como Agustín (*Doctr.Christ.*2.17, *Ord.*2.14.41).

³⁷⁶ Al respecto, véanse Harrauer, C., y Hunger. H., *Op. cit.*, pp. 562-568.

³⁷⁷ García López, J. (en García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *La música en la Antigua Grecia*, Murcia, 2012, p. 36) indica que Nilsson defiende esta postura (véase Nilsson, M. P., *Geschichte der griechischen Religion I*, Munich, 1961, pag. 225).

³⁷⁸ Bernabé, A. *Himnos homéricos. La batracomiomaquia*, Madrid, 2001, pag. 279

³⁷⁹ Lasso de la Vega, J., “Mousa”, *Emerita*, 22, 1954, pp. 66-98.

³⁸⁰ Sobre este aspecto, el de Mnemósine, la Memoria, vuelve Isidoro a continuación (*Etym.*3.14.2), aspecto que será analizado más adelante en el capítulo 9, apartado 9.6, que trata la transmisión oral de la música en los primeros desarrollos de la misma.

³⁸¹ Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999, v. “μοῦσα”, p. 689.

ocasiones a lo largo de esta tesis, se repite en otros lugares de la obra de Isidoro³⁸² y que se ve reforzado por los escasos conocimientos de griego del obispo hispalense³⁸³), y más cuando la base del argumento isidoriano se halla en un razonamiento tan etéreo como considerar que a través de las musas “*se buscaba la vitalidad de los poemas y la modulación de la voz*”; es decir, la inspiración y la perfección en la poesía y el canto.

7.3. LA FUENTE DE ISIDORO

Las fuentes de fragmento *Etym.*3.14.1 es Casiodoro, y, en última instancia, Clemente de Alejandría³⁸⁴, puesto que Casiodoro (*Inst.*2.5.1) pone en boca del erudito padre alejandrino la siguiente expresión: “*musicam ex Musis dicit sumpsisse principium, Musasque ipsas qua de causa inventae fuerint, diligenter exponit. nam Musae ipsae appellatae sunt ‘apo tou maso’, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur*”³⁸⁵. Por tanto, podemos observar cómo el texto, al menos la segunda parte del mismo, es copiado por Isidoro al pie de la letra de Casiodoro.

³⁸² Téngase en cuenta, por ejemplo, la relación del término *histriones* con *historiones* que se expondrá en el capítulo siguiente en el apartado 8.2.4.

³⁸³ Aspecto que ya se trató y justificó en el capítulo 5, apartado 5.3.

³⁸⁴ Clemente de Alejandría (nacido en torno al año 150 en Alejandría o, con mayor probabilidad, en Atenas y muerto entre el 211 y el 215) es, junto con Orígenes (185-254), la cabeza más visible de la escuela catequética de Alejandría fundada hacia el 180 por Panteno, antiguo filósofo estoico convertido al cristianismo. El pensamiento de Clemente busca un equilibrio entre la fe y la filosofía, ya que trata de profundizar en la fe (según Clemente, principio y fundamento de la filosofía) con la ayuda de la razón y el conocimiento. Para ello parte del concepto de *logos*, principio y final de todas las cosas, al que define en un triple sentido como el principio creador y ordenador del mundo, el principio de cualquier forma de sabiduría (ya sea profética o filosófica) y el principio de salvación (*logos* encarnado), integrando todas estas ideas en el mensaje de Cristo. Entre sus obras conservadas destacan el *Protréptico*, que constituye una invitación (una exhortación) a la conversión de los paganos; el *Pedagogo*, obra de carácter pedagógico, doctrinal y moral en la que se exponen los conocimientos (de carácter teórico y práctico) que un cristiano ha de tener; y los *Stromata*, en los que se exponen diversas cuestiones de carácter cristiano, bien por su contenido, bien por su finalidad. Una característica fundamental de Clemente es su amplia cultura pagana y los grandes conocimientos que sobre ella expone en sus textos (con la característica visión crítica y polémica de la literatura patrística). Es dentro de estas referencias donde se hallan muchas de las noticias relacionadas con la música que encontramos en su obra, incluida la que nos ocupa. En otras ocasiones estas referencias se encuentran dentro de reflexiones profundamente cristianas (aunque muchas de ellas tengan en mayor o menor medida un origen o una influencia paganos), tal y como ocurre con la que se expondrá más adelante sobre la música o armonía de las esferas (*Prot.*1.1-10), idea que relaciona directamente con su concepto de *logos*, concepto que también incluye matices musicales como los de proporción y razón característicos del concepto de *logos* de la escuela pitagórico-platónica.

³⁸⁵ “*dice que la música viene de las Musas, y puso de manifiesto que fue inventada gracias a las propias Musas. El nombre de ‘musas’, a su vez, tiene su origen en ‘masai’ es decir ‘buscar’, ya que por ellas, según creyeron los antiguos, se buscaba la vitalidad de los poemas y la modulación de la voz*”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Et dicta musica per dirivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μάσαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voverunt, vis carminum et vocis modulatio quaerentur</i>	<i>musicam ex Musis dicit sumpsisse principium, Musasque ipsas qua de causa inventae fuerint, diligenter exponit. nam Musae ipsae appellatae sunt ‘apo tou maso’, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur</i>

No obstante, y a pesar de lo dicho, hay que añadir que, si observamos el fragmento referido por Casiodoro del *Protréptico* de Clemente de Alejandría (*Prot.31*), se puede comprobar que el erudito obispo no habla de las musas en los mismos términos que expone Casiodoro (quien no tiene esa dependencia de las fuentes que se observa en Isidoro).

La fuente de *Lib.Num.10.53* puede ser dividida en dos partes. La primera parte, “*et gentiles nouem musas finxerunt*”³⁸⁶, tiene una clara correlación con Agustín (*Doctr.christ.2.17.27*): “*Non enim audiendi sunt errores gentilium superstitionum, qui novem Musas Jovis et Memoriae filias esse finxerunt*”³⁸⁷.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>et gentiles nouem musas finxerunt</i>	<i>Non enim audiendi sunt errores gentilium superstitionum, qui novem Musas Jovis et Memoriae filias esse finxerunt</i>

Además, tal y como veremos en el apartado 9.6, también guarda cierta relación (mucho menor que con este fragmento) con *Ord.2.14.41*.

Sobre la segunda parte del texto de *Lib.Num.10.53*: “*quibus perfecta scientia consistat modulationum*” se hablará más adelante en el capítulo 14.

³⁸⁶ “Los paganos imaginaron las nueve musas”.

³⁸⁷ “No debemos dar oídos a los errores de los supersticiosos gentiles que fingieron que las nueve musas fueron hijas de Júpiter y de Memoria”.

8. ISIDORO COMO PADRE DE LA IGLESIA. POSICIÓN ANTE LA MÚSICA PAGANA DE LA ANTIGÜEDAD. MÚSICA ESCÉNICA, RELIGIOSA Y SOCIAL

En este capítulo se analiza la posición de Isidoro de Sevilla sobre la música pagana de la Antigüedad, tanto la utilizada en el culto como la utilizada en otros actos con un matiz social más marcado (aunque, en la mayoría de estos casos, no exenta del matiz religioso y asociada igualmente a los dioses y héroes paganos), como la música utilizada en el teatro, las artes escénicas, los funerales y las bodas, así como algunos cantos de carácter convival (que no tienen por qué estar asociados a ningún culto o festividad religioso). Del mismo modo, también se analizan los contenidos que expone Isidoro referidos a estos temas y que se encuentran repartidos por distintos lugares de su obra.

El análisis de la posición de Isidoro en relación a la música pagana antigua se justifica, además, por dos motivos de carácter general. Por un lado, más arriba se ha indicado que el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla parte de la tradición musicológica anterior, que se remonta a la genuina concepción griega (y, por extensión, romana) de la música, de origen pagano. Por otro lado, también se ha indicado que Isidoro de Sevilla fue uno de los más grandes transmisores al Medioevo latino europeo de muchos de los más famosos (y variados) aspectos de la genuina concepción musical grecorromana, relacionados fundamentalmente con la teoría, pero también con la práctica musical. Por tanto, antes de continuar analizando el pensamiento isidoriano, es necesario precisar la verdadera consideración que Isidoro tiene sobre los dioses y héroes míticos paganos, así como sobre las prácticas musicales de la Antigüedad asociadas a ellos.

Los métodos de trabajo isidorianos (ya explicados anteriormente en el capítulo 5) le hacen tener una considerable dependencia de las fuentes literarias que posee y utiliza, en su inmensa mayoría patristicas, por lo que, en un primer momento, no resulta difícil situar la visión y posición de Isidoro en relación a la música pagana de la Antigüedad como herederas de la gran tradición patristica de carácter polémico (antipagano) que, a su vez, se remonta a la primera literatura patristica polémica y apologética cristiana³⁸⁸.

³⁸⁸ Resulta imposible enumerar en una nota al pie ni siquiera el más mínimo resumen elemental de los principales estudios que han abordado el desarrollo del cristianismo durante los primeros siglos de su historia, su relación con el Imperio y su polémica con el paganismo hasta, al menos, la época dorada de la patristica. Sin embargo, para una visión general y completa, véanse (muchos de estos títulos, clásicos dentro la temática, tienen carácter divulgativo; no obstante, todos están escritos por consumados y reconocidos especialistas que cuentan con abundantísimos estudios científicos a sus espaldas que sustentan y corroboran sus argumentos) Berardino, A., *Patrología III. La edad de oro de la literatura patristica*, Madrid, 1981; Blázquez, J. M., *El nacimiento del cristianismo*, Madrid, 1996; Brown, P., *El mundo de la Antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, 1989; Candau, J. M., Gascó F. y

Los dioses paganos son tratados en un extenso capítulo del Libro VIII de las *Etimologías*³⁸⁹. Si tenemos en cuenta su situación en relación a la distribución de los capítulos y los libros de la gran obra isidoriana, se puede comprobar que son considerados enemigos de la fe cristiana, puesto que están incluidos al final del Libro VIII, libro en el que se tratan estos temas, siendo el último y menos elevado (desde el punto de vista isidoriano) de los tres libros dedicados a la religión³⁹⁰. En este sentido existen autores que van más allá y ven en estos pasajes de las *Etimologías* literatura de carácter apologético cuya finalidad era erradicar los restos de la cultura pagana que quedaban en Hispania³⁹¹.

Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, considero que los textos referidos de esta obra no tienen carácter apologético y polémico (aunque en algunos momentos se juzgue desfavorablemente la moralidad de los dioses u otros aspectos concretos de los mismos) por los motivos que expondré a continuación. Del mismo modo, y desde el punto de vista que nos ocupa, el musical (es decir, haciendo referencia exclusiva a los textos de Isidoro que tratan la música, expuestos en el capítulo 6), considero que tampoco tienen el mencionado carácter apologético y polémico la mayoría de los textos o fragmentos en

Ramírez de Verger A. (eds.), *La conversión de Roma. Cristianismo y paganismo*, Madrid, 1990; Doods, E. R., *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, 1975; Momigliano, A. y otros, *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Madrid, 1989; Quasten, J., *Patrología I. Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, 1978; Quasten, J., *Patrología II, La edad de oro de la literatura patristica griega*, Madrid, 1973; Sánchez Salor, E., *Polémica entre cristianos y paganos*, Madrid, 1986; Veyne, Paul, *El sueño de Constantino. El fin del imperio pagano y el nacimiento del mundo cristiano*, Barcelona, 2008.

³⁸⁹ En otros capítulos de este mismo libro Isidoro trata a los filósofos y los poetas paganos. No obstante, las consideraciones hechas aquí no se tienen por qué extender a ellos. Además, los poetas son tratados fundamentalmente desde el punto de vista teórico y literario, dejando a un lado su relación con la música (desde el punto de vista musical tan solo se pueden destacar algunos aspectos a los que haré referencia más adelante). Lo mismo puede decirse de los filósofos, de cuyo tratamiento, *a priori*, no pueden establecerse relaciones relevantes con la materia que nos ocupa.

³⁹⁰ Tal y como advierte Fontaine (*ISGO*, pp. 124-128), los cinco primeros libros de las *Etimologías* constituyen una especie de “*enkyklios paideia*” de carácter propedéutico a los saberes contenidos en los libros VI y VII, dos de los tres libros que hablan sobre religión junto con el Libro VIII. Según el estudioso galo, estos tres libros y los contenidos existentes en ellos están situados en un orden descendente de importancia. El Libro VI trata sobre los saberes sagrados (bíblicos, exegéticos, canónicos y litúrgicos), el VII analiza las distintas personas espirituales desde Dios hasta los simples laicos, y, por último, el VIII trata sobre las distintas herejías de la Iglesia, empezando por el problema judío (que era considerado un problema más importante en época de Isidoro por las élites políticas y eclesiásticas) y terminando con los dioses paganos clásicos (y de otras culturas), siendo este el capítulo más extenso de todo el libro, aunque, siguiendo el acertado apunte de Fontaine, también es el capítulo menos importante o elevado para Isidoro. Para el tratamiento de los dioses en este capítulo de las *Etimologías*, véase el estudio de McFarlane, K. N., *Isidore de Seville and the Pagan Gods (Origines VIII 11)*, Filadelfia, 1980. Muy sugerente resulta la breve aproximación de Cantó Llorca, J., “Los dioses paganos en Isidoro: *Etimologías* 8.11”, *Estudios Clásicos* 148, 2015, pp. 39-46.

³⁹¹ Un ejemplo se puede ver en Valastro Canale, A. *Herejías y sectas en la Iglesia antigua: el octavo libro de las Etimologías de Isidoro de Sevilla y sus fuentes*, Madrid, 2000, pp. 77-82. Dicho autor basa la existencia de estas prácticas paganas en, entre otros aspectos, el canon XXIX del IV Concilio de Toledo, que habla sobre el castigo a aquellos clérigos que consulten magos o adivinos.

los que se trata la música, pertenezcan estos a las *Etimologías* o al resto de la obra isidoriana, si exceptuamos una serie de capítulos del Libro XVIII de las *Etimologías* que hacen referencia a los espectáculos paganos, entre los que se incluye el teatro; textos que son analizados en este capítulo³⁹².

Esta postura se fundamenta otorgando una gran importancia al contexto histórico, cultural y, sobre todo, religioso del obispo hispalense. Considero necesario que, además de analizar el contenido de los textos isidorianos y de tener en cuenta a la hora de analizarlos la tradición patrística anterior a Isidoro, se debe tener muy en cuenta dicho contexto. Si se realiza un análisis en profundidad de la realidad religiosa de la época de Isidoro de Sevilla partiendo, en primer lugar, de las fuentes literarias conservadas, y, en segundo lugar, de la bibliografía existente, se llega a la conclusión de que el contexto de carácter polémico entre las culturas y las religiones pagana y cristiana que dio lugar a la literatura patrística (y pagana) de épocas anteriores está prácticamente extinguido en la época de Isidoro debido a la casi total eliminación de la religión y los ritos paganos en la Península³⁹³.

³⁹² Sin embargo, Isidoro sí escribió otras obras con claro carácter apologético y polémico, tal y como ocurre con *Sobre la fe católica contra los judíos*, obra que respondía a otro problema que por entonces existía en la Península, y el *Libro sobre las herejías*, en la que aparecen algunas escuelas filosóficas de la cultura clásica a las que ya se ha hecho referencia en el capítulo 6 al tratar las referencias musicales de dicha obra.

³⁹³ Esto no significa que no existiesen restos de prácticas paganas en la época de Isidoro, ya que algunas de estas prácticas se mantuvieron como herencia de la tradición religiosa romana. Lo que ocurre es que, a diferencia de épocas anteriores, a finales del siglo VI y comienzos del VII (y sobre todo tras el III Concilio de Toledo que convierte al cristianismo en la religión oficial del reino hispanovisigodo), el cristianismo y sus élites religiosas y políticas son plenamente conscientes de la absoluta supremacía de esta religión en la Península, así como de la secular derrota de la religión pagana, cuyas prácticas religiosas no suponen un peligro serio para la supremacía de la religión cristiana en Hispania. Por tanto, en la época de Isidoro las élites religiosas y políticas ya no tienen que luchar por la supervivencia o la supremacía del cristianismo sobre el paganismo. Ahora, tal y como se puede observar en algunos cánones conciliares de finales del siglo VI y comienzos del VII, las élites legislan para intentar mantener la pureza, la ortodoxia, de la religión cristiana, su culto y sus ritos en todo el reino visigodo, tratando de dar respuesta a esas prácticas paganas a pesar de que la empresa resulta enormemente difícil, sobre todo en las zonas rurales más aisladas. Véanse Díaz Martínez, P., Torres Prieto, J. M., “Pervivencias paganas en el cristianismo hispano”, en Teja, R., Santos Yanguas, J., *El cristianismo: Aspectos históricos de su origen y difusión en Hispania: Actas del Symposium de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 235-261; Díez de Velasco Abellán, F., “Los lugares de culto pagano de las aguas y su pervivencia en el cristianismo. El caso del termalismo en la Península Ibérica”, en García de Cortázar, J. A., Teja, R., *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de los sagrado*, Palencia, 2016, pp. 39-64; Hillgarth, J., “Popular religion in Visigothic Spain”, en James, E. *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, 1980, pp. 3-60; Jiménez Sánchez, J. A., “Termas e iglesias durante la Antigüedad Tardía: ¿reutilización arquitectónica o conflicto religioso? Algunos ejemplos hispanos”, *Antigüedad y Cristiandad. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía* 21, 2004, pp. 185-202; Jiménez Sánchez, J. A. “La legislación civil y eclesiástica concerniente a las supersticiones y a las pervivencias idolátricas en la Hispania de los siglos VI-VII”, *Hispania Sacra* 57, 2005, pp. 47-78; McKenna, S., *Paganism and Pagan Survivals in Spain up to the fall of the Visigothic Kingdom*, Washington D. C., 1938; Sanz Serrano, R., “Adivinación y sociedad en la Hispania tardorromana y visigoda”, *Gerión Extra* 2, 1989, pp. 365-390; Velázquez Soriano, I., Ripoll López, G., “Pervivencias del termalismo y el culto en

Por tanto, esto sitúa la posición de Isidoro en un lugar peculiar en relación a otros autores cristianos anteriores, lugar que, como venimos comentando, atiende a las dos variables mencionadas: la literatura patristica anterior y su propia situación histórica; lo que conduce, a mi juicio, a mantener una postura equidistante entre los dos puntos siguientes. Por un lado, resulta obvio que la visión de Isidoro sobre el tema es heredera de la tradición patristica de carácter polémico y apologético³⁹⁴. Sin embargo, esto no implica necesariamente que su posición tenga que ser siempre crítica ante todos los ámbitos de la cultura grecolatina, ya que, de hecho, la Iglesia, durante siglos, a la vez que combatía el paganismo, se convertía en el principal medio de transmisión de la cultura clásica³⁹⁵. Por otro lado, hay que considerar a Isidoro como un hombre de su

las aguas en época visigoda hispánica”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua* 5, 1992, pp. 555-580.

Se puede observar que no se incluye bibliografía relativa a la pervivencia de los espectáculos paganos en dicha época, ya que el tema es tratado más adelante al analizar la relación de Isidoro con el teatro.

³⁹⁴ Hay que notar que en muchos casos Isidoro se limita a exponer o copiar lo que otros padres de la Iglesia (Agustín, Jerónimo, Tertuliano...) han escrito sobre el tema antes que él. Por tanto, en algunos de estos casos no es que su visión sea heredera de la tradición patristica anterior, es que su visión coincide directamente con la visión del padre copiado.

³⁹⁵ La literatura patristica anterior griega y latina, literatura esta última que sirve de base a Isidoro en gran parte de su obra, constituye (aun siendo clara y tajante su posición de rechazo en relación a la religión pagana y todo lo asociado a ella –debido tanto a la tradición de la literatura cristiana anterior como a su propio contexto histórico-cultural–) una clara muestra del interés por salvaguardar los distintos aspectos culturales clásicos que no chocasen con el cristianismo y pudiesen servir de ayuda para apuntalar filosófica, teológica y culturalmente la religión cristiana sin que esta sufriera daño o menoscabo alguno, siendo conciliados y supeditados al cristianismo; ya que esta religión, desde sus comienzos, y a la vez que combatía la cultura pagana, tuvo que apoyarse en esa misma cultura a diferentes niveles (filosófico, educativo, literario, político, artístico...) para poder sobrevivir y enriquecerse y, finalmente, imponerse. La labor de los padres de la Iglesia, culminada por las grandes luminarias del siglo IV, tanto griegas como latinas, fue determinante para otorgar al cristianismo unos sólidos fundamentos filosóficos, teológicos y culturales en general, que, en muchos casos, tuvieron un claro origen pagano. Además, estos importantes hechos, unidos a la gradual secular extinción de la religión y ritos paganos, provocaron que, en el caso que nos ocupa, el del Occidente latino (aunque esto también ocurrió en el mundo griego), autores posteriores como Boecio o Casiodoro (autor capital para Isidoro de Sevilla en todo lo relacionado con la música y las artes liberales), cada uno en su contexto, con unos condicionantes personales distintos y con unas características peculiares, conscientes ya del nuevo paradigma cristiano, continuasen en la línea de muchos padres de la Iglesia anteriores (como, por ejemplo, Agustín y Jerónimo) a la hora de salvaguardar distintos aspectos de la cultura clásica, y, además, tuviesen una mayor tranquilidad y libertad que aquellos a la hora de preservar el saber clásico sin la necesidad de tener que desarrollar una literatura polémica o apologética debido a su entorno más cristianizado. Por tanto, paradójicamente, la Iglesia, a la vez que combatía el paganismo, se convirtió en el principal transmisor de la cultura clásica.

La literatura de carácter técnico sobre la transmisión de los saberes clásicos en la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media es, lógicamente, muy extensa e inabarcable en una nota al pie. No obstante, para una visión general se pueden consultar Bernabé, A., Hernández, F., *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, 2010, pp. 1-46; Cavallo, G., “La alfabetización en Grecia y Roma”, en Castillo Gómez, A. (coord.), *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*, Gijón, 2010, pp. 69-111; Davis, Chl., “La Edad Media” en R. Jenkins (ed.), *El legado de Roma: una nueva valoración*, Barcelona 1995, pp. 62-90; Moracho Gayo, G., *Estudios de Crítica textual*, Murcia, 2003, pp. 5-32 y 33-61; Reynolds L. D., Wilson, N. G., *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Madrid, 2013, pp. 54-63, 65-78 y 99-106; Reynolds, L. D., *Texts and transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1986, pp. 13-43; Rouse, R.H., “La

tiempo y hacer notar que la verdadera finalidad de la obra de Isidoro (especialmente en las *Etimologías*) es la de educar, formar e ilustrar a sus contemporáneos a todos los niveles. Sus funciones como obispo (a través de las que puede ser considerado faro del reino visigodo a nivel teológico, doctrinal, moral y pastoral), a las que supedita todo lo demás, no le impiden desarrollar su labor como intelectual de su tiempo. Siendo consciente (y partícipe) de la situación cultural de su época, tratará de salvaguardar para la posteridad distintos aspectos de una cultura, la grecorromana, que, aunque el propio Isidoro conoció mejor que ningún otro contemporáneo, estaba próxima a la desaparición, no representaba un gran peligro para la supremacía de la Iglesia y el cristianismo en la Península, y era conocida principalmente a través de fuentes secundarias, al menos en la Hispania visigoda³⁹⁶. Isidoro, además, y al igual que otros padres de la Iglesia anteriores, no solo trató de salvaguardar estos aspectos de la cultura antigua, sino que, en algunas ocasiones, trató de incorporarlos y conciliarlos en la medida de lo posible dentro de su cultura siempre que esto no supusiese alteración alguna para la religión cristiana o la dejase en un lugar inferior, tal y como veremos más adelante con algunos ejemplos.

Este es el punto de partida sobre el que debería situarse cualquier investigador que quiera adentrarse en el pensamiento musical isidoriano. Si analizamos esta tesis doctoral, se puede observar cómo Isidoro, en la mayoría de las ocasiones, elabora su pensamiento musical partiendo de ideas musicales (y no musicales) de claro origen pagano grecolatino, muchas de las cuales llegan a Isidoro “cristianizadas” a través de otros grandes padres de la Iglesia anteriores. En menos ocasiones se puede observar cómo Isidoro se convierte en un transmisor erudito de distintos usos de la música de la Antigüedad, incluidos usos relacionados con la religión y los actos culturales y sociales paganos (como los expuestos en este capítulo), sin emitir juicios de valor al respecto (al menos de manera explícita). Por último, y solo en un número muy reducido de ocasiones, se pueden observar algunas excepciones en las que el obispo hispalense sí muestra una actitud crítica hacia la música de los dioses paganos, los ritos y actos sociales y culturales asociados a ellos, tal y como ocurre con las referencias al teatro y los espectáculos anteriormente citadas que también se analizan en este capítulo.

transmisión de los textos” en R. Jenkyns (ed.), *El legado de Roma: una nueva valoración*, Barcelona 1995, pp. 43-61.

³⁹⁶ Tesis defendidas, entre otros, por Díaz y Díaz (*INTR*, pp. 163-164) o Fontaine (*ISGO*, pp. 122-124).

Finalmente, hay que recordar que estas distintas posiciones observadas en Isidoro están fuertemente condicionadas por las fuentes utilizadas (tal y como ocurre con gran parte de su obra debido a los citados métodos de trabajo isidorianos). No conviene olvidar que, aunque la mayoría de sus fuentes sean patrísticas, Isidoro también utiliza fuentes paganas o, al menos, con un claro origen pagano, tal y como veremos. Si la fuente utilizada es crítica, Isidoro seguirá siendo crítico. Si la fuente no es crítica, Isidoro no lo será³⁹⁷. Por tanto, estos condicionantes constituyen otro motivo más que me lleva a incidir en la importancia de considerar el verdadero contexto religioso (e histórico-cultural en general) isidoriano a la hora de interpretar y valorar en su justa medida tanto su posición ante las prácticas musicales asociadas a los dioses paganos de la Antigüedad como su pensamiento musical en general.

8.1. POSICIÓN DE ISIDORO ANTE EL TEATRO Y LAS ARTES ESCÉNICAS

La posición de Isidoro ante el teatro y las artes escénicas viene condicionada claramente por la literatura patrística precedente y constituye el único ejemplo de todas las referencias musicales isidorianas en el que la música pagana griega y romana es criticada con dureza.

Tal y como se puede observar en numerosos ejemplos de la literatura patrística cristiana de carácter polémico, los padres de la Iglesia mantuvieron una actitud muy crítica e intransigente con distintos espectáculos de origen pagano, como los desarrollados en el teatro, el circo y el anfiteatro, espectáculos fuertemente arraigados en el mundo romano, oponiéndose tanto a su celebración como a la asistencia de los cristianos a los mismos³⁹⁸. Siguiendo a Sánchez Salor³⁹⁹ podemos clasificar en varios grupos los

³⁹⁷ Cabe destacar igualmente que en relación a los espectáculos de origen pagano, entre los que se incluye el teatro, la Iglesia mostró una actitud crítica desde el principio, observándose unanimidad al respecto en las fuentes. Por tanto, en este sentido Isidoro tiene pocas opciones al respecto, limitándose a seguir la tradición anterior. Este asunto es analizado más adelante.

³⁹⁸ No obstante, y a pesar de lo dicho, esta realidad fue mucho más profunda, compleja y poliédrica, ya que las relaciones existentes entre los espectáculos y el cristianismo, principalmente en relación a la sociedad, la religión, los grupos de poder y la legislación tardoantigua, fueron muy complejas y cambiantes a lo largo de los siglos. Para una visión completa de este panorama (así como para observar la evolución de algunas opiniones en las fuentes citadas a lo largo de las últimas décadas), véanse Courtès, J., *Spectacles et jeux à l'époque patristique. Analyse topique, traitement moral et transformation symbolique d'un fait de culture*, (tesis doctoral) París, Universidad París IV-Sorbona, 1973; Devoe, R. Fr., *The Christians and the games. The relationship between Christianity and the Roman Games from the first through the fifth centuries, A.D.*, Lubbock, 1987; Flobert, P. "Quelques survivances de la gladiature", *Voces* 1, 1990, pp. 71-76; French, D.R. *Christian emperors and pagan spectacles. The secularization of the ludi, A.D. 382-525*, Berkeley, 1985; Jiménez Sánchez, J. A., "Ídolos de la Antigüedad Tardía: algunos aspectos sobre los aurigas en Occidente (siglos IV-VI)", *Ludica* 4, 1998, 20-33; Jiménez Sánchez, J. A., *Poder imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, (Tesis Doctoral) Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001; Jiménez Sánchez, J. A., "El lenguaje de los espectáculos en la patrística

distintos tipos de razones utilizadas por los padres de la Iglesia para argumentar esta postura. En primer lugar, aunque la Biblia no condene explícitamente estos actos, algunos padres (Tert.*Spect.*1, *Spect.*3, Novatian.*Spect.*2⁴⁰⁰) encontraron distintas interpretaciones de los textos sagrados que sí se oponían a la celebración de estos espectáculos y a la asistencia de los cristianos a los mismos. En segundo lugar, los padres de la Iglesia criticaron la estrecha relación existente entre estos espectáculos y los dioses paganos, ya que la mayoría tenían lugar durante algún tipo de festividad pagana celebrada en honor de uno o de varios dioses (Tert.*Spect.*5s., Min.Fel.37.11⁴⁰¹, Novatian.*Spect.*4.4-5). Además, en algún caso también se achaca el origen de estos espectáculos a los mismos dioses (Aug.*Ciu.*1.32, 2.8, 4.26). En tercer lugar, los escritores cristianos criticaron con dureza la inmoralidad de estos espectáculos. Dentro de este grupo de críticas, la mayoría de ellas se centran en el teatro, tal y como veremos. En algunos casos (Tert.*Spect.*14) los espectáculos eran considerados inmorales porque eran interpretados como una especie de placer que, como otros placeres tales como la gula o la pasión, debía de ser prohibido. En cuarto y último lugar, se critica la crueldad de los espectáculos. Aunque el teatro también recibe críticas por su crueldad, estas se

de Occidente (siglos III-VI)", *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad* 12, 2000, pp. 137-180; Jiménez Sánchez, J. A., "La crisis de las *uenationes* clásicas. ¿Desaparición o evolución de un espectáculo tradicional romano?", *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* 9, 2003, 93-117; Jiménez Sánchez, J. A., *La cruz y la escena. Cristianismo y espectáculos durante la Antigüedad Tardía*, Alcalá de Henares, 2006; Sánchez Salor, E., *Op. cit.*; Soler, E., "Ludi et munera, le vocabulaire des spectacles dans le Code Théodosien", *Les Jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Mont-Saint-Aignan, 2008, pp. 37-68; Soler, E., "La législation impériale *De scaenicis* dans le Code Théodosien (XV, 7)", *Le Code théodosien: diversité des approches et nouvelles perspectives*, Rome, 2009, pp. 241-258; Teja, R., "Los juegos de anfiteatro y el cristianismo", *El anfiteatro en la Hispania romana. Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida (coloquio internacional, Mérida, 26-28 de noviembre, 1992)*, Badajoz, 1995, pp. 69-78; Veyne, P., *Op. cit.*; Ville, G., "Les jeux de gladiateurs dans l'Empire chrétien", *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 72, 1960, pp. 273-335; VV.AA. *Antiquité Tardive* 15, *Jeux et spectacles dans l'Antiquité Tardive*, Brepols, 2007; Weismann, W., *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg, 1972.

³⁹⁹ Sánchez Salor, E., *Op. cit.*, pp. 418-444.

⁴⁰⁰ Novaciano (ca. 210-278) fue un teólogo y literato cristiano latino (considerado uno de los primeros escritores de la Iglesia occidental en utilizar el latín). De origen griego, pronto se trasladó a Roma, donde se convirtió al cristianismo. Llegó a ser proclamado papa por cierta parte del clero (debido al rechazo que provocó en esa misma parte del clero la elección de Cornelio como nuevo papa en el 251). Finalmente llegó a ser excomulgado y considerado hereje por este (y, por tanto, por la Iglesia) en ese mismo año, muriendo martirizado varias décadas más tarde. Sus escritos (no exentos de polémica por su heterodoxia en algunos temas) ejercieron una gran influencia en la Iglesia occidental. Dentro de su producción escribió una obra considerada menor, *De spectaculis*, en la que critica con dureza los espectáculos paganos.

⁴⁰¹ Minucio Félix fue un apologista y literato latino cristiano que vivió entre los siglos II y III y ha pasado a la historia por su gran obra apologética, *Octavio*, en la que Octavio, cristiano culto, defiende la doctrina cristiana con sólidos argumentos de los ataques de su amigo Cecilio, pagano, a la vez que ataca el paganismo. Por tanto, es una clara obra apologista (inspirada profundamente por el *Apologético* de Tertuliano).

ensañan especialmente con los espectáculos del circo y del anfiteatro (Tert.*Spect.*18, *Spect.*19, Min.Fel.37.11), así como con la crueldad de los espectadores que acuden a ellos poseídos por una especie de fanatismo (Tert.*Spect.*16, Min.Fel.37.11) que les hace disfrutar de lo que contemplan, independientemente del estatus o condición del asistente (Prud.C.Sym.2.108); fanatismo que, además, empuja a los espectadores a volver a asistir nuevamente (Aug.*Conf.*6.8.13)⁴⁰².

Tal y como acabo de indicar, además de los distintos tipos de críticas expuestas, que afectan a todos los espectáculos referidos, en el caso del teatro son numerosas las críticas derivadas de la inmoralidad del mismo. Siguiendo nuevamente a Sánchez Salor⁴⁰³, podemos observar cómo se concretan de la siguiente manera. En primer lugar, se critica la inmoralidad de los hechos que se representan, que, en muchos casos, constituyen lo más indecente y amoral de la naturaleza humana (Tert.*Spect.*17, Min.Fel.37.12, Novatian.*Spect.*6, Aug.*Ciu.*7.32). En segundo lugar, se critica el teatro como escaparate para la representación de todos los hechos (los mitos) más bajos e indignos de los dioses paganos (Tert.*Apol.*15, Aug.*Ciu.*2.8, 4.26). Del mismo modo, también acabo de comentar que el teatro es criticado (aunque en menor medida que los espectáculos del circo y del anfiteatro) por su crueldad, ya que, además de ser un muestrario de ejemplos de actos amorales e innobles, también es un muestrario de actos crueles (Tert.*Apol.*15, Novatian.*Spect.*5).

Isidoro continúa en la línea de los padres de la Iglesia anteriores criticando estos espectáculos con los mismos argumentos. A lo largo del Libro XVIII de las *Etimologías*, dedicado a los espectáculos y los juegos, se pueden encontrar distintas referencias a ello⁴⁰⁴. El obispo hispalense, que de todos los padres de la Iglesia que tratan estos aspectos se basa fundamentalmente en Tertuliano (a quien, en ocasiones, copia), juzga en un primer momento (*Ety.*18.16) los espectáculos no condenando el espectáculo en sí, sino su origen, ya que estos espectáculos se crearon para honrar a los dioses paganos y, por tanto, los considera asociados a ellos, continuando, por tanto, con uno de los argumentos patrísticos que acabamos de exponer más arriba (*Ety.*18.16.1):

⁴⁰² También debo indicar que algunos paganos criticaron, en ocasiones, los juegos, especialmente por su inmoralidad (Cic.*Tusc.*2.41, Sen.*Ep.*1.7).

⁴⁰³ Sánchez Salor, E., *Op. cit.*, pp. 418-444.

⁴⁰⁴ Isidoro divide los espectáculos en dos grupos: los que tienen lugar en los juegos y los que tienen lugar en la escena (*Ety.*18.16.1); y entiende por espectáculos los gimnásticos, circenses, de gladiadores y escénicos (*Ety.*18.16.3).

*“Spectacula, ut opinor, generaliter nominantur voluptates quae non per semetipsa inquinant, sed per ea quae illic geruntur”*⁴⁰⁵. Es tal la importancia que Isidoro otorga al origen divino-pagano de estos espectáculos que, tras exponer la etimología de esa palabra (argumentando para ello nuevas asociaciones con los dioses y cultos paganos), corta su discurso, en cierta manera *ex abrupto*, para centrarse en la gravedad de la causa y el origen de los espectáculos (*Etym.*18.16.3): *“Nihil iam de causa vocabuli, dum rei causa idolatría sit”*⁴⁰⁶; concluyendo (tras volver nuevamente a relacionar los espectáculos con los dioses): *“Ob hoc dispicienda est originis macula, ne bonum extimes quod initium a malo accepit”*⁴⁰⁷. Este corte en el que abandona la etimología destacando por encima de ella la causa o el origen idolátrico de los espectáculos, corte que Isidoro imita de Tertuliano (*Spect.*5s.), a quien no menciona en ningún momento, resulta muy significativo teniendo en cuenta que para el obispo hispalense la etimología de una palabra, tal y como hemos visto, constituye una especie de paradigma que conduce a la verdad absoluta de la realidad; la etimología es un concepto capital que estructura su pensamiento y su obra⁴⁰⁸.

La causa de esta actitud se comprende gracias a la gran dependencia que manifiesta Isidoro en muchas ocasiones en relación a las fuentes que maneja (y más si esa fuente es un padre de la Iglesia como Tertuliano), así como gracias a la extrema gravedad de los hechos que está juzgando, ya que para Isidoro, como para otros padres de la Iglesia anteriores, resulta imperdonable el origen pagano de estos espectáculos, su crueldad e inmoralidad.

Este rechazo relacionando los espectáculos con los dioses paganos y con el mal (y, en las siguientes alusiones del libro, también con el demonio o los espíritus de Satanás), se encuentra también en *Etym.*18.41.3, pasaje en el que Isidoro rechaza expresamente los espectáculos del circo, exhortando a los cristianos a no acudir a esos lugares (basándose nuevamente en Tertuliano –*Spect.*8-9–), y en *Etym.*18.59, donde reprueba todos los espectáculos, además de por su relación con los dioses, por los otros motivos anteriormente expuestos. De este modo Isidoro destaca la crueldad (con términos como *crudelitate* y *atrocitate*), especialmente en el anfiteatro y el circo, y la inmoralidad (*impudicitia*) del teatro (basándose en Tertuliano, –*Apol.*38.4–), advirtiendo al cristiano

⁴⁰⁵ “Se llaman espectáculos en general, según creo, ciertos placeres que no corrompen por sí mismos, sino por las cosas que con ocasión de ellos se hacen”.

⁴⁰⁶ “Nada más sobre el origen de la palabra, puesto que el origen de la cosa que designa es la idolatría”.

⁴⁰⁷ “Por eso hay que fijarse en la mancha de su origen, para no considerar bueno lo que ha tenido su principio en el mal”.

⁴⁰⁸ Como ya se explicó en el capítulo anterior.

de que no tenga nada que ver “*cum circensi insania, cum impudicitia theatri, cum aphitheatri crudelitate, cum atrocitate arenae, cum luxuria ludi*”⁴⁰⁹, mediante una fórmula que encontramos repetida con variaciones en otros tantos textos patrísticos⁴¹⁰.

La editora del texto, Cantó Llorca señala con precisión la correspondencia entre los distintos pasajes isidorianos y los de Tertuliano. Pasajes que yo recojo en el siguiente cuadro sinóptico⁴¹¹:

ISIDORO	TERTULIANO
(<i>Etym.</i> 18.16.1) <i>Spectacula, ut opinor, generaliter nominantur voluptates quae non per semetipsa inquinant, sed per ea quae illic geruntur</i>	(<i>Spect.</i> 15) <i>Ceterum rettulimus supra de locorum condicione, quod non per semetipsa nos inquinant, sed per ea quae illic geruntur...</i>
(<i>Etym.</i> 18.16.3) <i>Nihil iam de causa vocabuli, dum rei causa idolatria sit</i>	(<i>Spect.</i> 5.4) <i>Nihil iam de caussa vocabuli, cum rei caussa idolatria sit</i>
<i>Ob hoc dispicienda est originis macula, ne bonum extimes quod initium a malo accepit</i>	(<i>Spect.</i> 5.4) <i>Facit enim et hoc ad originis maculam, ne bonum existimes quod initium a malo accepit</i>
(<i>Etym.</i> 18.16.3) <i>cum circensi insania, cum impudicitia theatri, cum aphitheatri crudelitate, cum atrocitate arenae, cum luxuria ludi</i>	(<i>Apol.</i> 38) <i>Nihil enim nobis dictu, uisu, auditu cum insania circi, cum impudicitia theatri, cum atrocitate arenae, cum xysti uanitate</i>

Además de los argumentos ofrecidos hasta el momento en relación a los espectáculos en general, en *Etym.*18.42.2 y *Etym.*18.51 Isidoro se centra en criticar el teatro de manera exclusiva y lo hace desde dos puntos de vista ya comentados: desde su asociación a los

⁴⁰⁹ “Con la locura del circo, la desvergüenza del teatro, la crueldad del anfiteatro, la atrocidad de la arena, los excesos de los juegos”.

⁴¹⁰ Según Cantó Llorca (*Etym.* XVIII ALMA, pp. 184-185, n. 211), la fórmula utilizada por Isidoro, además de en Tertuliano (*Apol.*38.4), también se encuentra con variaciones en otros autores anteriores como Minucio Félix (37.11-12), Cipriano (*ad.Donat.*8), Lactancio (*Inst.*6.20), Jerónimo (*Ep.*43.3) o Agustín (*Conf.*6.2). He podido comprobar cómo el obispo de Hipona no dice nada al respecto en dicho pasaje. Por el contrario, sí que hace referencia y critica varios espectáculos en capítulos siguientes (7 y 8) de ese mismo libro. Del mismo modo, García Moreno atribuye otro pasaje parecido a Agustín que concreta en el *Sermón* 199.3 del obispo de Hipona, pasaje en el que Agustín tampoco dice nada al respecto (véase “El cristianismo y el final de los *ludi* en las Españas”, pp. 7-17, p. 11, en García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensis II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro “Hispania en la Antigüedad Tardía”*, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001). Debo indicar que sí que existe un pasaje agustiniano con cierto parecido a los anteriormente mencionados en *La catequesis a los principiantes* (*Catech.Rud.*16.25.11), donde se puede observar cómo se repite una fórmula de carácter “enumerativo-descriptiva” parecida a la encontrada en los pasajes anteriores, aunque, desde luego, el texto agustiniano abarca un ámbito mucho mayor que el de los espectáculos y utiliza otra terminología distinta a la isidoriana.

⁴¹¹ Por no extenderme en exceso, tan solo recojo en este cuadro los pasajes que he citado literalmente en el cuerpo del texto, dejando fuera *Etym.*18.41.3, que correspondería con el fragmento de Tertuliano *Spect.*8-9.

dioses paganos y desde su inmoralidad. En relación a su asociación con los dioses paganos, se puede observar cómo en *Etym.*18.51 (fragmento basado nuevamente en Tertuliano –*Spect.*10.8-9–) divide las artes escénicas en dos grupos y asocia cada uno de ellos a distintas divinidades paganas. Las artes asociadas al movimiento, la danza y el mimo (“*quae* [refiriéndose a las artes escénicas] *privata et propia sunt scenae, de gestu et corporis fluxu*”) son, según Isidoro, patrocinadas por Liber y Venus; mientras que las artes asociadas a las voces, melodías, instrumentos y liras (*vocibus et modis et organis et liris*) son patrocinadas por Apolo, las Musas, Minerva y Hermes. En relación a su inmoralidad, se puede observar cómo en *Etym.*18.51 Isidoro acusa a los participantes en estas representaciones (tanto a los intérpretes como al público) de ser aficionados al sexo y a todo tipo de excesos (“*illi per sexum, illi per luxum dissoluti*”) y en *Etym.*18.42.2 el obispo hispalense relaciona el teatro con un prostíbulo, puesto que, según Isidoro, las meretrices se prostituían allí una vez terminadas las representaciones: “*Idem vero theatrum, idem et prostibulum, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prostrarentur*”⁴¹².

ISIDORO	TERTULIANO
(<i>Etym.</i> 18.51) <i>Et est plane in artibus scenicis Liberi et Veneris patrocinium, quae privata et propia sunt scenae, de gestu et corporis fluxu...</i>	(<i>Spect.</i> 10.8) <i>Et est plane in artibus quoque scaenicis Liberi et Veneris patrocinium. Quae priuata et propria sunt scanae, de gestu et corporis flexu...</i>
(<i>Etym.</i> 18.51) <i>vocibus et modis et organis et liris transiguntur, Apollines et Musas et Mineruas et Mercurios patronos habent</i>	(<i>Spect.</i> 10.9) <i>Quae uero uoce et modis et organis et litteris transiguntur, Apollines et Musas et Mineruas et Mercurios mancipēs habent</i>

⁴¹² “Teatro es lo mismo que prostíbulo, porque, una vez acabadas las representaciones, las meretrices se prostituían allí”. Según Cantó Llorca (*Etym XVIII ALMA*, pag. 164, n. 184), esta asociación del teatro con un prostíbulo se justifica en base a que era común la prostitución cerca de los lugares donde había espectáculos. Además, la editora recoge una noticia ofrecida por Juvenal (3.62-64) referida a estos mismos asuntos en la que achaca esta práctica a una moda de origen oriental. En este punto es preciso destacar que no estoy de acuerdo con la afirmación del profesor García Moreno (“El cristianismo...”, p. 15), a quien seguiremos más adelante en otros aspectos, quien considera este fragmento isidoriano como una prueba de que en la Hispania visigoda teatro y prostitución estaban íntimamente unidos. Tal y como se puede observar, Isidoro en su texto no se refiere a su época, sino que se está refiriendo claramente a la época imperial romana; época en la que ya se recogen testimonios similares, tal y como acabamos de exponer más arriba. En relación a la prostitución en la Roma antigua, véase Marcos Casquero, M. A., “La prostitución en la Roma antigua”, en Nieto Ibáñez, J. M. (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León, 2005, pp. 233-266. En dicho estudio, el profesor Marcos Casquero realiza una descripción de carácter general del panorama de la prostitución en la ciudad de Roma en la Antigüedad, describiendo, entre otros aspectos, los barrios y los lugares donde se ejercía la prostitución, lugares entre los que se encuentra el teatro (p. 249).

Llegados a este punto, hay que analizar la verdadera posición de Isidoro en relación a la realidad de su tiempo. Por tanto, en primer lugar, hay que destacar que los argumentos que expone Isidoro en relación a los espectáculos de gladiadores y circenses son anacrónicos, pues tanto las fuentes primarias como la crítica señalan que estas prácticas no se realizaban en la Península no solo en la época isidoriana, sino, como mínimo, en los dos siglos anteriores. Al respecto se pueden destacar sendos artículos de Jiménez Sánchez⁴¹³ (un artículo dedicado a los juegos de gladiadores y otro a los *ludi* circenses), quien con argumentos, a mi juicio, contundentes, demuestra que estos espectáculos desaparecieron de la Península mucho tiempo antes de la época isidoriana⁴¹⁴. Por tanto, estas consideraciones de Isidoro son fruto de su enciclopedismo (y del enciclopedismo de la latinidad tardía), que le lleva a recopilar distintas informaciones de valor por el

⁴¹³ Uno de los grandes especialistas sobre estos espectáculos y su relación con el cristianismo, tanto en la Antigüedad tardía imperial como en el caso particular de la Antigüedad tardía hispana (quizá sea especialmente relevante en este último campo debido a la menor cantidad de estos estudios dedicados de manera concreta a la Península). De este autor ya se han citado varios estudios.

⁴¹⁴ Véanse “La desaparición de los espectáculos de gladiadores en Hispania”, *Hispania Antiqua* XXXIII-XXXIV, 2009-2010, pp. 273-294 y “Los últimos *ludi circenses* realizados en Hispania en época visigoda”, *Faventia* 28/1-2, 2006, pp. 99-113. En el primero de estos artículos Jiménez Sánchez adelanta con argumentos contundentes la desaparición de los juegos gladiatorios en Hispania a la primera mitad del siglo III, gracias a las reformas efectuadas en el régimen municipal durante el reinado de los Severos (la mayoría de la crítica anterior la retrasaba a inicios del siglo IV basándose fundamentalmente en una interpretación de ciertos cánones del Concilio de Elvira). En el segundo de estos artículos mantiene, al igual que la mayor parte de la tradición bibliográfica anterior, la fecha del 504 d. C. como la última en la que se celebraron unos juegos circenses en la Península, pero considerándola una excepcionalidad, ya que, según este autor, estos espectáculos habían desaparecido de la Península prácticamente un siglo antes.

En cualquier caso, la mayor parte de la crítica parece unánime al respecto, no dejando lugar a dudas sobre la desaparición de los espectáculos circenses y de gladiadores siglos antes de la época de Isidoro, así como sobre el abandono o las otras utilidades que sufrieron los edificios públicos que acogían estos espectáculos. Al respecto, además de las obras comentadas en la nota 398, debe consultarse García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensis II...*, especialmente los artículos de García Moreno, L. A., “El cristianismo...”; Mercado Hernández, C., Sánchez Medina, E., “Visión isidoriana de los espectáculos públicos”, pp. 221-230; y Revuelta Carbajo, R., “Política y espectáculo en la Antigüedad Tardía”, pp. 231-238. El artículo de Mercado Hernández y Sánchez Medina, artículo que de acuerdo con su título se centra en la misma temática que nosotros, ya se comentó de forma individual en el estado de la cuestión.

Además de las fuentes indicadas, para el caso concreto de Hispania, véanse Arce, J., “*Ludi circenses* en Hispania en la Antigüedad Tardía”, *El circo en la Hispania romana*, Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001, Madrid, 2001, pp. 273-283; Blázquez, J. M., “La popularidad del espectáculo en la musivaria hispana”, *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida, 2002, pp. 67-78; Ceballos, A., Ceballos, D., “Los espectáculos del anfiteatro en Hispania”, *Iberia*, 6, 2003, pp. 57-70; Melchor, E., *Evergetismo en la Hispania romana*, Córdoba, 1993; Peña, Y., “La ‘crisis’ del siglo III en la historiografía española”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II: Historia Antigua*, 13, 2000, pp. 469-492; Sánchez-Lafuente, J., “Algunos testimonios de uso y abandono de anfiteatros durante el Bajo Imperio en Hispania. El caso segobricense”, *El anfiteatro en la Hispania romana. Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida (coloquio internacional, Mérida, 26-28 de noviembre, 1992)*, Badajoz, 1995, pp. 177-185; Sánchez-Lafuente, J., “Notas sobre el abandono de anfiteatros durante el Bajo Imperio en Hispania. El caso segobricense”, *Ciudades romanas en la provincia de Cuenca. Homenaje a Francisco Suay Martínez*, Cuenca, 1997, pp. 93-102; Sotomayor, M., Berdugo, T., “El concilio de Elvira en la Hispania”, *El concilio de Elvira y su tiempo*, Granada, 2005, pp. 13-52.

hecho de ser antiguas o atribuidas a grandes autoridades, especialmente cristianas. Por tanto, quizá lo más sensato sea tomar estas consideraciones como una advertencia dirigida a sus contemporáneos para ilustrarles acerca de los peligros derivados del paganismo antiguo⁴¹⁵.

Sin embargo, sí que parecen justificadas las opiniones de Isidoro de Sevilla en relación a las prácticas teatrales de su época. Siguiendo nuevamente a Jiménez Sánchez (autor que, como hemos podido comprobar, sitúa el final de los juegos gladiatorios y circenses varios siglos antes de la época isidoriana), en otro artículo dedicado a la pervivencia del teatro en la época visigoda, se puede comprobar cómo, a través de unos argumentos y pruebas convincentes, demuestra que las prácticas teatrales pudieron continuar realizándose en la Hispania visigoda, aunque de una manera mucho más modesta que en la época imperial y en el ámbito privado, siendo probablemente organizadas por personas acaudaladas que poseían los recursos necesarios para llevarlas a cabo. Estas personas debieron ser, en algunos casos, obispos y otros miembros de la Iglesia, aunque en otras ocasiones los espectáculos escénicos se realizaron con motivo de otras celebraciones como bodas y banquetes. Estas representaciones, que poco tenían que ver con las grandes tragedias y comedias clásicas, incluso con el mimo y la pantomima de siglos posteriores, serían pequeñas composiciones relacionadas con la mímica (no con el mimo clásico como género dramático⁴¹⁶) o, si seguimos a García Moreno, pequeñas

⁴¹⁵ No obstante, y aunque no existen testimonios que lo prueben, es bueno recordar en este momento que siempre hay que considerar la posibilidad de que los espectáculos con animales continuaran desarrollándose en Hispania en época visigoda, aunque ya no se hicieran siguiendo la pompa, las normas y la tradición romanas ni estos espectáculos estuviesen ligados a los dioses paganos. El hecho de que todavía hoy día se celebren en el mundo occidental espectáculos con animales y humanos como protagonistas, muchos de ellos sangrientos (a modo de ejemplo puede considerarse el toreo a pie o a caballo), nos lleva a pensar irremediamente que quizá este tipo de prácticas no han dejado de realizarse prácticamente en ningún momento de la historia en el mundo occidental. Véase al respecto el artículo ya citado de Jiménez Sánchez, J. A. “La crisis de las *venationes* clásicas ¿Desaparición o evolución...”. En cualquier caso, este aspecto no influye en la posición de Isidoro en relación a los espectáculos paganos, ya que las poquísimas (tres), imprecisas e interpretables referencias a la pervivencia de las *venationes* en la Península (*Idem*, pp. 96-97) no solo hacen muy difícil asegurar su pervivencia, sino que nos llevan a considerar prácticamente su total desaparición. Además, estas referencias, de ser ciertas, describen una realidad muy alejada de las antiguas *venationes* clásicas y, desde luego, no hacen alusión alguna al antiguo paganismo asociado a ellas. No solo esto, sino que en el mundo latino occidental (no así en Bizancio) no hallamos referencias seguras a cacerías después de la primera mitad del siglo VI, antes, por tanto, del nacimiento del obispo hispalense (*Idem*, p. 97).

⁴¹⁶ Resulta extremadamente difícil establecer con precisión las relaciones que estas representaciones mímicas posteriores (hay que tenerse en cuenta que el mimo continuó hasta la Edad Media) pudieron mantener con las características conocidas del mimo clásico. Al respecto, resulta muy interesante y sugerente la conclusión del gran especialista W. Beare sobre la pervivencia o no de las características del mimo clásico en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media europea (véase la clásica obra de Beare, *La escena romana*, Buenos Aires, 1972 pp. 213-214). Sobre el mimo se volverá más adelante con más detenimiento al analizar las referencias isidorianas sobre este género.

historietas, muchas de ellas de carácter picante (recuérdese la matización hecha sobre este último aspecto en la nota 412)⁴¹⁷.

Por tanto, que Isidoro mantenga una actitud crítica frente a las artes escénicas, siendo esta la única vez que se puede observar en toda su obra esa actitud en relación a las prácticas musicales de la Antigüedad⁴¹⁸, no es fruto de la casualidad y está totalmente justificada por su contexto histórico. El obispo hispalense, siendo plenamente

En cualquier caso, este estudio debe centrarse en la pervivencia de las representaciones en el reino hispanovisigodo y ahí las referencias conservadas que hacen alusión a estos aspectos se cuentan con los dedos de una mano y plantean muchísimas dudas. Un controvertido ejemplo de lo que explico lo encontramos en un no menos controvertido pasaje (principalmente en relación a su datación, autoría y veracidad) de la hagiografía de Amando, prelado de Maastricht. Dicho pasaje indica que este personaje sufrió las burlas de un *mimilogus* en el año 636 cuando predicaba entre los vascones. Véanse al respecto Caro Baroja, J., “San Amando y los vascones”, *Príncipe de Viana* 32, nº 122-123, 1971, pp. 7-26; Lanz Betelu, J., “Un *minister quem vulgo mimilogum vocant* entre los vascones”, *Studia Historica. Historia Antigua* 35, 2017, pp. 75-94; Stella, F.: *La poesía carolingia. Texto latino a fronte*. Firenze, 1995, pp. 341-345, 490-492. El otro controvertido ejemplo es analizado en la nota siguiente.

⁴¹⁷ Véanse Jiménez Sánchez, J. A., “Un testimonio tardío de *ludi theatrales* en Hispania”, *Gerión* 21, 2003, pp. 371-377 y García Moreno, L. A., “El cristianismo...”, pp. 15-16. Utilizando como soporte fundamental la carta dirigida por Sisebuto al obispo Eusebio, en la que el monarca reprocha al obispo su afición al teatro, además de otras fuentes primarias, especialmente de origen conciliar, Jiménez Sánchez argumenta de manera convincente la realización de espectáculos teatrales en la Hispania visigoda, desechando, a la vez, otras teorías que veían en esa carta una muestra de la continuidad de los juegos circenses en la Península. En este mismo sentido se manifiesta García Moreno, quien, además de lo dicho, sugiere que algunas de estas representaciones pudieron hacerse también en pequeñas tabernas y considera que estos nuevos obispos “mecenas” de las representaciones privadas son, en cierta manera, los herederos de la tradición evergética de las autoridades municipales anteriores. Hay que añadir una nueva causa a la supervivencia de los espectáculos teatrales en relación a los juegos de gladiadores y circenses todavía en época imperial: su bajo coste en comparación con los otros dos espectáculos (véase Jiménez Sánchez, J. A. “La desaparición de los espectáculos...”, p. 290).

Para una idea global de panorama del teatro en la latinidad tardía, especialmente en la Península, véanse Beltrán, A., “El teatro de Cesaraugusta. Estado actual de conocimiento”, *Cuadernos de arquitectura romana*, 2: *Teatros romanos de Hispania*, Murcia, 1993, pp. 93-118; Blázquez, J. M., “La popularidad...”; Courtès, J., *Op. cit.*; Durán, R. M., *La última etapa del teatro romano de Mérida (la uersura oriental y los sellos latericios)*, Mérida, 1998; García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensis II...*; dentro de ésta, véanse especialmente los artículos de García Moreno, L. A., “El cristianismo...”; Mercado Hernández, C., Sánchez Medina, E., *Op. cit.*; y Revuelta Carbajo, R., *Op. cit.*; Jiménez Sánchez, J. A., *Poder imperial...*; Jiménez Sánchez, J. A., *La cruz...*; Malineau, V., *Le théâtre dans l'Antiquité tardive, de la Tétrarchie à Justinien: histoire des spectacles et des monuments*, (Tesis doctoral), París, Universidad París IV-Sorbona, 2002; Sánchez Salor, E., *Op. cit.*; VV.AA. *Antiquité Tardive* 15; Weismann, W., *Op. cit.*

Opiniones diferentes, sobre todo a la hora de interpretar que esa carta de Sisebuto a Eusebio hace referencia a juegos circenses o *venationes*, se pueden ver en Arce, J., *El último siglo de la España romana: 284-409*. Madrid, 1984; Darder, M., Ripoll, G., “Caballos en la Antigüedad Tardía hispánica”, *Revista de Arqueología* 104, 1989, pp. 41-51; Gil, M. E., “Ocio, espectáculos públicos y propaganda política en el África tardoantigua”, *Polis* 10, 1998, pp. 63-88; Landes, Chl., “Le spectacle dans le monde romain (III): le cirque et les courses de chars”, *Le cirque et les courses de chars. Rome-Byzance: catalogue de l'exposition*, Lattes, 1990, pp. 11-17. No obstante, sobre este último asunto ya hemos expresado nuestra opinión apoyándonos en bibliografía y argumentaciones que creemos más consistentes.

⁴¹⁸ No tenemos en cuenta aquí las referencias a la poesía antigua de *Etym.* 8.7, a las que ya se hizo una breve alusión más arriba. Al contrario de lo que ocurre con las referencias al teatro del Libro XVIII de las *Etimologías*, en las que habla tanto del lugar como, sobre todo (y es lo que nos interesa), de los distintos intérpretes (músicos); en *Etym.* 8.7 la poesía es tratada desde un punto de vista teórico y literario, y su texto resulta poco relevante en relación a la materia que nos ocupa. No obstante, debo indicar que, en este capítulo, Isidoro también critica a los poetas y la poesía paganos, pues relaciona a los poetas, la poesía, los géneros poéticos y las letras con los dioses paganos, atribuyéndoles además un origen divino-pagano.

consciente de la realización de estas prácticas, no desaprovecha la ocasión de advertir a sus contemporáneos del peligroso origen pagano de estas artes, de la inmoralidad de lo que allí se representa y de los peligros que corre quien asiste o participa en estas representaciones, siendo todo ello absoluta y tajantemente reprobado por la Iglesia. El amor y el profundo respeto que Isidoro siente por la cultura clásica (siempre que esta no choque con el cristianismo, tal y como ocurre ahora) y por recopilar lo que pueda sobre ella, se ve truncado en esta ocasión. Si tiene que elegir, Isidoro, como hombre de su tiempo y miembro de la Iglesia, dará prioridad a sus funciones como obispo y cabeza de la Iglesia en Hispania, quedando, por tanto, su postura ante el teatro justificada plenamente.

8.2. LA MÚSICA DEL TEATRO Y LAS ARTES ESCÉNICAS EN ISIDORO DE SEVILLA

Una vez analizada la posición de Isidoro ante las artes escénicas, es preciso ordenar y exponer los diferentes textos isidorianos referentes a los aspectos musicales del teatro, especialmente los referidos a los intérpretes, analizarlos y situar lo expuesto por Isidoro dentro del contexto de la historia del teatro y de sus intérpretes. Dicha información se halla recogida fundamentalmente en los capítulos 42-50 del Libro XVIII de las *Etimologías*, aunque también encontramos otros fragmentos en *Etym.*8.7, *Etym.*10.118-120, *Etym.*10.253 y *Etym.*15.2.34.

Es importante destacar que gran parte de las ideas que transmite no se corresponden con la realidad de su tiempo, siendo, además, no solo anacrónicas en relación al propio Isidoro de Sevilla, sino también, en algunos casos, anacrónicas entre ellas. Estos nueve capítulos del Libro XVIII (42-50) están dedicados respectivamente a los siguientes contenidos: el teatro, la escena, la orquesta, los actores trágicos, los actores cómicos, los *thymelici*, los histriones, los mimos y los bailarines; por lo que, como se puede observar, mezcla elementos del teatro clásico con otros posteriores como el mimo o la pantomima.

8.2.1. *THEATRUM. SCENA. ORCISTRA*

El primer capítulo, el 42, está dividido en dos partes. En *Etym.*18.42.2, tal y como expuse más arriba, Isidoro expresa su rechazo al teatro realcionando este arte con un prostíbulo. En *Etym.*18.42.1 Isidoro describe el edificio del teatro y expone la etimología de la palabra *theatrum*. En relación al edificio, Isidoro se limita a realizar

una descripción formal, descripción que él mismo pudo contemplar en cualquiera de los muchos teatros conservados (aunque sin uso escénico) en época visigoda en la Península: “*Theatrum est quo scena includitur, semicirculi figuram habens, in quo stantes omnes inspiciunt. Cuius forma primum rotunda erat, sicut et amphitheatri; postea ex medio amphitheatro theatrum factum est*”⁴¹⁹. En relación a la etimología de la palabra, Isidoro afirma lo siguiente: “*Theatrum autem ab spectaculo nominatum, ἀπὸ τῆς θεωρίας, quod in eo populus stans desuper atque spectans ludos contemplaretur*”⁴²⁰. Esta etimología es expuesta prácticamente con las mismas palabras en *Etym.*15.2.34, capítulo el 2 en el que describe los edificios públicos, ocupando el teatro el epígrafe 34. Cantó Llorca⁴²¹ señala otros textos anteriores en los que también se realiza la asociación de *theatrum* con *θεωρία* (un fragmento de Servio –*Aen.*5.288–y, en otros términos, otro de Casiodoro –*Var.*4.51.5–); sin embargo, es difícil precisar la fuente utilizada por Isidoro. En cualquier caso, *theatrum* proviene del término griego *θέατρον*, relacionado a su vez con *θεωρία*.

El Capítulo 43 está dedicado a la escena, que es descrita de manera formal y funcional: “*Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpitus orciestra vocabatur; ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant striones et mimi*”⁴²². Lo relativo a la *orchestra* y los intérpretes se comentará más adelante en sus respectivos capítulos. En cuanto a la escena hay que incidir en la relación que Isidoro establece entre el significado del término latino *scena* y su forma física, en forma de casa⁴²³, lo que le da pie a establecer su etimología: “*Dicta autem scena graeca appellatione, eo quod in speciem domus erat instructa*”⁴²⁴. Siguiendo a Cantó Llorca⁴²⁵, es preciso indicar que el origen griego de la palabra y su relación con una casa se encuentra ya en Varrón (*Fr.*226.1): “*scena significat graece domus*”, aunque, al igual que en el resto de

⁴¹⁹ “El teatro es el lugar que contiene la escena; tiene forma de semicírculo, en el que todos miran, mientras permanecen de pie. Al principio su forma era redonda, como la del anfiteatro; después, de medio anfiteatro, se hizo el teatro.”

⁴²⁰ “El teatro recibe su nombre del hecho de mirar (*spectare*), ἀπὸ τῆς θεωρίας, porque en él la gente, de pie, y, mirando desde arriba, contempla las representaciones”.

⁴²¹ Cantó Llorca, J., *Etym.* XVIII ALMA, p. 163, n. 183.

⁴²² “La escena era el lugar situado en la parte baja del teatro, dispuesto en forma de casa y provisto de un estrado que se llamaba ‘orchestra’; allí declamaban los cómicos y los trágicos, y bailaban los histriones y los mimos”.

⁴²³ Lo más habitual era que la acción de la tragedia griega tuviese lugar en una casa, aunque también podía transcurrir en otros lugares como un palacio, un templo y otros mucho menos frecuentes, como un campamento, una cueva o en el campo.

⁴²⁴ “La escena recibía este nombre griego porque estaba construida en forma de casa”.

⁴²⁵ Cantó Llorca, J., *Etym.* XVIII ALMA, pp. 166-167, n. 187.

noticias teatrales relacionadas con el edificio del teatro y los intérpretes, la fuente utilizada por Isidoro es difícil de precisar⁴²⁶. Del mismo modo, también es preciso indicar que el préstamo del término griego *σκηνή* se efectuó cuando esta palabra (que en su origen significó *tienda* más que *casa*) ya era utilizada en dicha lengua con su significado teatral y escénico⁴²⁷.

El capítulo 44 está dedicado a la orquesta, *orcistra*, que es definida en los mismos términos que ya hiciera en el capítulo 43; es decir, como el lugar de la escena en el que los intérpretes realizan sus actuaciones, aunque, en este caso, el listado que ofrece de los intérpretes es más extenso y es el que desarrollará en capítulos siguientes:

*Orcistra autem pulpitus erat scanae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comedi*⁴²⁸ *et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant. Officia scenica: tragoedi, comedi, temelici, striones, mimi et saltatores*⁴²⁹.

En efecto, como es sabido, la orquesta estaba situada entre la escena y los asientos del público y tenía distinto diseño en función del origen del teatro (griego o romano). Aunque al principio la orquesta también fue un lugar donde se desarrollaba la acción dramática, en la época griega clásica ya parecen bien diferenciadas las utilidades de la escena y la orquesta, siendo la primera el lugar en el que principalmente transcurría la acción y, por tanto, se situaban los actores; y la segunda, el lugar donde se situaban los elementos puramente musicales, es decir, tanto el coro, que cantaba y danzaba, como el resto de los músicos que acompañaban (que principalmente eran auletas)⁴³⁰.

⁴²⁶ Cantó Llorca (*Idem*) señala nuevamente a Servio (*Aen.*1.164) y Casiodoro (*Var.*4.51.6) como autores más tardíos de los testimonios latinos que tratan estos temas.

⁴²⁷ Además, según el *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (edición de 1985) de Ernout-Meillet, existe un grupo de palabras de origen griego relacionadas con la escena (tal y como ocurre con *histrion*) que se introdujeron en Roma por mediación del etrusco (v. “scena”, p. 601). Véase también Szemerényi, O., “The origins of Roman Drama and Greek Tragedy”, *Hermes* 103, 1975, pp. 300-332, pp. 307-308.

⁴²⁸ Obsérvese que la editora elige la lectura *comedi* en lugar de *comoedi* en las dos veces que aparece dicha palabra en este capítulo. Se trata de la única vez que lo hace en todo el libro. Sin embargo, en la edición de Lindsay (*Etym.*BAC, p. 1250) aparece la lectura *comoedi*, lectura utilizada en todas las ocasiones en las que dicho término aparece a lo largo de las *Etimologías* isidorianas, tanto en este Libro XVIII como en los restantes, teniendo en cuenta las ediciones actuales de referencia.

⁴²⁹ “La orquesta era el estrado de la escena, donde un bailarín podía actuar, o dos darse la réplica. Allí competían los poetas cómicos y trágicos, y mientras recitaban, otros hacían mímica. Los que ejercen su oficio en escena son: trágicos, cómicos, músicos, histriones, mimos y bailarines”.

⁴³⁰ La bibliografía existente sobre el teatro griego y, en concreto, sobre su escenografía y los aspectos musicales es muy extensa. Para una completa visión de conjunto, véase Balil, A., “Decorado y

8.2.2. TRAGOEDUS. COMOEDUS

Una vez explicados los lugares físicos, el obispo hispalense aporta interesante información sobre los intérpretes, dedicando una serie de capítulos a ello (45-50), además de los otros fragmentos de las *Etimologías* ya mencionados más arriba.

Los capítulos 45 y 46 están dedicados respectivamente a los actores trágicos y cómicos, donde Isidoro se limita a definir brevemente las características más elementales de cada tipo de intérprete⁴³¹. En relación a los trágicos se puede leer: “*Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine spectante populo concinebant*”⁴³². En relación a los cómicos: “*Comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis*

presentación escénica en el teatro griego”, *Revista de la Universidad de Madrid: Estudios sobre el teatro en la Antigüedad Clásica*, Madrid, 1964, Vol. XIII, N° 51, pp. 325-368; Comotti, G., *La música en la cultura griega y romana*, pp. 29-36; Comotti, G., “Scenografia e spettacolo: le macchine teatrali”, *Dioniso* 59, 2, 1989, pp. 283-295; Galy, J. M., “La musique dans la comédie Grecque des V et IV siècles”, *Hommage à Jean Granarolo*, París, 1985, pp. 77-94; García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *La música en la Antigua Grecia*, Murcia, 2012, pp. 82-96; Kowalzig, B., Wilson, P., *Dithyramb in context*, Oxford, 2013; López Eire, A., “El texto de la comedia aristofánica como texto de una representación dramática”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998, pp. 229-250; Mathiesen, T. J., *Apollo's lyre*, Lincoln, 1999, pp. 94-125; Matino, G., “Terminologia della scena nella tragedia attica”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Op. cit.* pp. 151-166; Michaelides, S., *The music of Ancient Greece. An encyclopaedia*, London, 1978, v. “orchestra”, pag. 230; Molinari, C., *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bolonia, 1994; Pérez Cartagena, F. J., “Terminología musical en Eurípides: los géneros poético-musicales”, *Myrtia* 18, 2001, 91-103; Pérez Cartagena, F. J., “ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ. La dirección del coro en el drama ático”, en Calderón, E., Morales, A., y Valverde M. (eds.), *Koinòs lógos. Homenaje al Profesor José García López*, vol. II, pp. 785-794, Murcia, 2006; Quijada Sagredo, M., “El canto coral en la tragedia tardía de Eurípides”, en Melena, J. L., *Symbolae Lvdovico Mitxelena septuagenario oblatae*, en *Veleia*, Anejo n° 1, 1985, pp. 179-188; Pianko, G., “La musica nelle commedie di Aristofane”, *Eos* 47, 1954, pp. 23-54; Redondo Reyes, P., “Eurípides y la música del drama ático: una revisión del Papiro del Orestes”, *Myrtia* 16, 2001, pp. 47-76; Rispoli, G. M., “La voce dell'attore: teorie e tecniche (Parte I)” en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Op. cit.* pp. 53-65; Rodríguez Alfageme, I., “Aristófanes y la escena”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Op. cit.* pp. 273-287; Roussel, L., “Bel canto et Sophocle”, *Melanges offerts à Octave Navarre par ses élèves et ses amis*, Toulouse, 1920, pp. 371-374.

⁴³¹ Sobre estos oficios escénicos también aporta interesante información en los párrafos *Etym.*8.7.5-7, dentro del capítulo anteriormente citado dedicado a la poesía, párrafos que comentaré más adelante. Es preciso indicar que, aunque en el cuerpo del texto se está haciendo referencia exclusivamente al ámbito de la interpretación, en *Etym.*8.7.5-7 la tragedia y la comedia son fundamentalmente tratadas desde el punto de vista compositivo y literario. En dicho fragmento Isidoro expone varias noticias sobre los poetas trágicos y cómicos, incluidas las etimologías de sus nombres, a las que también haré referencia en el cuerpo del texto más adelante. Recuérdese que en el capítulo *Etym.*8.7 el obispo hispalense describe a los poetas, pero desde un punto de vista poco relevante para nuestro objeto de estudio, obviando los aspectos interpretativos y musicales. No obstante, cabe destacar, aparte de las referencias comentadas, la alusión que hace a los poetas líricos, a los que define muy brevemente (relacionándolos con la lira) de la siguiente manera (*Etym.*8.7.4): “*Lyrice poetae ἀπὸ τοῦ λυρεῖν, id est a varietate carminum. Unde et lyra dicta*”. Por otra parte, recuérdese lo dicho sobre el Libro VIII en relación los poetas y la poesía paganos y la postura de Isidoro al respecto.

⁴³² “*Los trágicos son los que cantaban a coro las antiguas hazañas y crímenes de reyes malvados en poemas que incitaban al llanto, mientras el pueblo los contemplaba*”.

*fabulis exprimebant*⁴³³. En ambas definiciones se puede observar la importancia de la música como forma de expresión de estos actores, ya que, como es sabido, no solo recitaban sus textos, sino que, en ocasiones, también cantaban y bailaban⁴³⁴ (aunque bien es cierto que la parte más “musical” del teatro, es decir, las partes cantadas, bailadas y las intervenciones del coro, fueron perdiendo importancia con el paso del tiempo, aspecto observable ya en el mismo siglo V a. C. si comparamos las tragedias y comedias creadas a finales de esa centuria o comienzos de la siguiente con las primeras representaciones teatrales de ese mismo siglo V a. C.)⁴³⁵.

Ni que decir tiene que los conocimientos que Isidoro pudo tener sobre la tragedia y la comedia clásicas (tanto la griega como la romana) tuvieron que proceder, sin duda, de fuentes secundarias, ya que en la Hispania isidoriana las representaciones escénicas realizadas poco tenían que ver con ellas, tal y como se ha expuesto y demostrado más arriba. Por tanto, Isidoro no conoció de primera mano absolutamente nada acerca de los oficios de los intérpretes de la tragedia y la comedia clásicas a los que hace referencia. De hecho, en el siglo IV de nuestra era ya habían dejado de representarse de manera regular las tragedias y las comedias clásicas (tanto las de época griega como de época romana), quedando, según las fuentes, algunos testimonios aislados y siendo destinadas en contadas ocasiones a la declamación⁴³⁶.

⁴³³ “Cómicos son los que representaban con palabras o ademanes los hechos de personas particulares, y exponían en sus argumentos la deshonra de las doncellas y los amores de las meretrices”.

⁴³⁴ Es preciso indicar en este punto la no correspondencia existente entre esta definición, en la que el actor cómico recita y canta, pero también baila, con la ofrecida en el capítulo 43, dedicado a la escena, en la que el actor cómico es descrito tan sólo por su faceta vocal: “ubi cantabant comici, tragici”.

⁴³⁵ Sobre los aspectos más puramente musicales del teatro griego clásico existe también una extensa bibliografía (véase nota 430). Para una introducción de carácter general (y completa), véanse Angeli, A. de, “La musica nel drama greco”, *Rivista di filologia e di istruzione classica* 22, 1894, 161-227; Balil, A., *Op. cit.*; Comotti, G., *La música en...* pp. 29-36; Comotti, G., “Scenografia...”; Estéve, J., *Les innovations musicales dans la tragédie grec a l'époque d'Euripide*, Nîmes, 1902; Bethe, E., “Die griechische Tragödie und die Musik”, *Neue Kahrrücher* 10, 1910, pp. 81-95; Flashar, H., “Musik zum antiken Drama. Überlegungen eines Philologen”, en von Albrechet, M. (ed.), *Musik in Antike und Neuzeit*, Francfort, 1987, pp. 183-194; Galy, J. M., *Op. cit.*; García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*; Gil, L., “Aristófanes, *Equ.*: problemas de hermenéutica y escenificación”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Op. cit.*, pp. 221-227; Kowalzig, B., Wilson, P., *Op. cit.*; Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 94-125; Matino, G., *Op. cit.*; Molinari, C., *Op. cit.*; Pérez Cartagena, F. J., “Terminología musical en Eurípides...”; Pérez Cartagena, F. J., “ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ...”; Quijada Sagredo, M., *Op. cit.*; Pianko, G., *Op. cit.*; Redondo Reyes, P., “Eurípides...”; Rispoli, G. M., *Op. cit.*; Rodríguez Alfageme, I., “Aristófanes...”; Roussel, L., *Op. cit.*

⁴³⁶ Véanse Beacham, R. C., *The Roman theatre and its audience*, Londres, 1991, pp. 127-128; Carcopino, J., *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, 2001, pp. 281-283; Friedländer, L., *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine II*, Leipzig, 1920, pp. 118-119; Jiménez Sánchez, J. A., *Poder imperial y espectáculos...*, pp. 131-135.

Dos de los más grandes estudios sobre Isidoro y el teatro, ya comentados en el estado de la cuestión⁴³⁷, mantienen una postura con la que no estoy de acuerdo en relación a los usos que el doctor hispalense hace de los términos *comoedus*, *tragoedus*, *comicus* y *tragicus*. J. R. Jones, en el primero de estos artículos (p. 36), indica que Isidoro también utilizó los términos *tragoedus* y *comoedus* para referirse a los autores teatrales de la tragedia y la comedia, mostrando dos pasajes (*Etym.*18.44, *Etym.*18.46) en los que observa este hecho. Mucho más tajante es el estudioso, profesor y escritor Andrés Pociña Pérez en su artículo (pp. 253-255), demostrando con diferentes ejemplos la nula distinción que Isidoro de Sevilla parece tener sobre los términos *tragoedus/tragicus* y *comoedus/comicus*. Según Pociña Pérez, Isidoro usa estos términos indistintamente para referirse tanto al actor como al compositor de las obras teatrales. Para argumentar esta idea expone diferentes ejemplos textuales (muchos más que J. R. Jones) de los capítulos que estamos analizando (*Etym.*18.45-46), del otro fragmento ya varias veces referido (*Etym.*8.7) y de otros libros y capítulos como *Etym.*3.20.1 (en ALMA, *Etym.*3.19.1) y *Etym.*5.39.19.

No estoy de acuerdo con esta postura, ya que, aunque es cierto que estos términos (*tragoedus/tragicus* y *comoedus/comicus*) pueden hacer referencia tanto al ámbito de la composición como al de la interpretación, en los textos isidorianos referidos existe una elevada uniformidad de criterios a la hora de utilizar un término u otro, uniformidad que se corresponde con la tendencia más generalizada encontrada en la literatura latina. De hecho, tan solo encontramos una excepción en *Etym.*18.43, ya expuesta anteriormente⁴³⁸. Considero que Pociña Pérez (el autor que más empeño pone en demostrar esta idea) no realiza un análisis acertado en esta parte de su artículo, ya que, sin entrar a valorar en profundidad el significado y la evolución semántica de estos términos en la Antigüedad tardía, en los fragmentos referidos por el citado profesor, Isidoro sí que utiliza estos términos distinguiendo ambas acciones; es decir, utiliza *tragoedus* y *comoedus* para referirse a los aspectos interpretativos relacionados con lo acontecido en la orquesta y la escena; mientras que utiliza los términos *tragicus* y

⁴³⁷ Jones, J. R., "Isidore and the Theater", *Comparative Drama* 16, 1, 1982, pp. 26-48; y Pociña Pérez, A., "El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla", en Ramos Guerreira, A. (ed.), *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, pp. 245-257.

⁴³⁸ Además, tratándose de Isidoro, siempre habría que tener en cuenta (y más cuando exista una contradicción como en este caso) las distintas fuentes utilizadas por el obispo hispalense en cada uno de los fragmentos referidos, ya que, si tenemos en cuenta los métodos de trabajo isidorianos anteriormente expuestos, se puede observar cómo Isidoro a menudo copia, resume o adapta a los distintos autores que utiliza como fuente, aunque se contradigan entre ellos. Lamentablemente en este caso no he conseguido precisar la fuente.

comicus para referirse a los aspectos más creativos y compositivos, no relacionados, por tanto, con la orquesta ni con la interpretación de las obras. A mi juicio, los ejemplos expuestos por el profesor Pociña Pérez hablan por sí solos y no ofrecen lugar a dudas, defendiendo mi postura, por lo que paso a exponerlos y comentarlos. En el texto de *Etym.*18.44 se puede leer: “*Ibi [refiriéndose a la orquesta] enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant*”⁴³⁹. Por tanto, Isidoro claramente se está refiriendo a los intérpretes, que eran los que actuaban en la orquesta, no haciendo referencia alguna a los poetas. En *Etym.*18.46 se puede leer: “*Comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant*”⁴⁴⁰. Por tanto, una vez más se puede comprobar cómo Isidoro se está refiriendo exclusivamente a los intérpretes y a los argumentos que exponían durante dicha interpretación (este fragmento también fue expuesto como ejemplo por J. R. Jones, quien, evidentemente, yerra). Este matiz es importante, ya que el profesor Pociña Pérez considera que Isidoro se refiere a los argumentos que los poetas escribían en sus obras, cuando, sin embargo, Isidoro está haciendo referencia a los argumentos (que los poetas habían escrito previamente) que son expresados durante la interpretación. Clarividentes al respecto también son los párrafos de *Etym.*19.34.5-6, fragmento que se le escapa a Pociña Pérez, donde Isidoro comenta los diferentes calzados que llevaban los actores trágicos y cómicos utilizando los términos *tragoedi* y *comoedi*.

El autor del artículo no entra a analizar los textos de *Etym.*8.7 afirmando al respecto que Isidoro “*habla de tragoedi y de comoedi, intercambiando ambos términos con tragici y comici, y enumerando entre éstos últimos a Plauto, Acio y Terencio*”. Si observamos los fragmentos en los que aparecen estos términos se puede observar nuevamente cómo Isidoro diferencia estos dos planos, interpretativo y compositivo, al utilizar un término u otro. En *Etym.*8.7.5 se puede leer: “*Tragoedi dicti, quod initio canentibus praemium erat hircus, quem Graeci ‘τράγος’ vocant*”⁴⁴¹. Por tanto, se puede observar cómo Isidoro se está refiriendo claramente a los cantores, al plano de la interpretación. Esta postura se corrobora cuando, en ese mismo párrafo, a continuación se observa cómo Isidoro utiliza el término *tragicus* para referirse a los autores teatrales, situándose, por

⁴³⁹ “Allí competían los poetas cómicos y trágicos, y mientras recitaban, otros hacían mímica”. En la edición de ALMA se lee *comedi* en lugar de *comoedi*.

⁴⁴⁰ “Cómicos son los que representaban con palabras o ademanes los hechos de personas particulares, y exponían en sus argumentos la deshonra de las doncellas y los amores de las meretrices”.

⁴⁴¹ “Se les dio el nombre de trágicos porque, en un principio, el premio que se otorgaba a los cantores consistía en un macho cabrío, cuyo nombre es, en griego, ‘trágos’”.

tanto, en el plano compositivo: “*Iam dehinc sequentes tragici multum honorem adepti sunt, excelentes in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis*”⁴⁴². En el párrafo siguiente (*Etym.*8.7.6), que se puede dividir en dos partes, ocurre lo mismo. En la primera parte se puede observar cómo Isidoro se refiere claramente a los intérpretes cómicos: “*Comoedi appellati sive a loco, qui circum pagos agebant, quos Graeci ‘χόμας’ vocant, sive a comisatione. Solebant enim post cibum homines ad eos audiendos venire*”⁴⁴³. En la segunda parte vuelve a hablar de forma general de los autores trágicos y cómicos, refiriéndose al texto teatral y, por tanto, a los aspectos compositivos, por lo que vuelve a utilizar los términos *tragicus* y *comicus*: “*Sed comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt: comicorum ex rebus laetis*”⁴⁴⁴. Visto lo visto, es normal que Isidoro nombre a Plauto o Terencio como *comici* (*Etym.*8.7.7), tal y como expone Pociña Pérez, o a Persio o Juvenal como *satirici* y *saturici* (*Etym.*8.7.7-8), al referirse a ellos como autores de sátiras. Incluso, del mismo modo, se puede observar como también se refiere a los autores de textos teológicos como *Theologici* (*Etym.*8.7.9) y a los autores de textos líricos como *lyrici* (*Etym.*8.7.4). Sin embargo, en el caso de la poesía lírica, Isidoro utiliza un solo término, *lyricus*, para referirse tanto al creador como el intérprete, tal y como él mismo expone en *Etym.*8.7.11 al diferenciar entre los tres grandes géneros poéticos, la poesía lírica, la dramática y la épica:

*Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum: alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis: tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur*⁴⁴⁵.

⁴⁴² “Con el tiempo, los trágicos posteriores alcanzaron gran renombre, sobresaliendo en la elaboración de argumentos teatrales concebidos a imagen de la verdad”.

⁴⁴³ “El nombre de cómicos puede derivar o del lugar —ya que iban dando sus representaciones de aldea en aldea, que en griego se dice ‘kóme’— o de ‘comida’, pues los hombres asistían a la representación generalmente después de comer”.

⁴⁴⁴ “Los cómicos narran acontecimientos de personas particulares; los trágicos, en cambio, asuntos públicos e historias de reyes. Del mismo modo, los argumentos de los trágicos suelen estar inspirados en temas luctuosos, mientras que los de los cómicos tienen como fuente sucesos alegres”.

⁴⁴⁵ “Los poetas tienen tres formas de expresarse: una, en que únicamente es el poeta quien habla, como en las ‘Geórgicas’, de Virgilio; otra dramática, en que nunca habla el poeta, como sucede en las comedias y en las tragedias; y una tercera, de carácter mixto, como es la Eneida, en donde hablan tanto el poeta como los personajes que intervienen”.

El profesor Pociña también expone que en *Etym.*5.39.19 Isidoro se refiere a Sófocles y Eurípides como *tragoedi*, fragmento que plantea más dudas, pero en el que igualmente el uso del término *tragoedi* queda justificado, al menos en el caso isidoriano⁴⁴⁶. Esto se debe a que la fuente principal de ambos textos, el de *Etym.*5.39 que señala el profesor y el de la *Crónica* al que hago referencia yo en la nota inmediatamente anterior, es el *Cronicón* de Jerónimo (y en este caso concreto hablamos de la col. 384 del *Cronicón* de Jerónimo⁴⁴⁷). Jerónimo, al igual que Eusebio, conoció de un modo mucho más profundo el mundo clásico. Analizando las fuentes conservadas al respecto podemos observar que no era difícil que un autor teatral de la época dorada del teatro griego fuera a la misma vez un gran intérprete, tal y como ocurre con los dos autores referidos. Sófocles, que fue profundamente instruido desde su infancia en las artes de la música y la danza (tal y como se observa en Ateno –1.37, 20e–)⁴⁴⁸, además de poseer unos profundos conocimientos musicales⁴⁴⁹, era considerado un citarista excelente⁴⁵⁰ y utilizando este instrumento enseñaba las partes musicales de sus tragedias a los actores⁴⁵¹. Además, parece que el propio autor participó en la interpretación de algunas de sus tragedias y demostró sus habilidades musicales en diversas ocasiones⁴⁵². Por su parte, Eurípides,

⁴⁴⁶ Debo añadir que existen otros fragmentos en la *Crónica Universal* isidoriana (texto que guarda una estrecha relación con la crónica ofrecida en gran parte del Libro V de las *Etimologías*) donde el obispo hispalense se refiere con el término de *tragoediarum scriptores* a Sófocles y a Eurípides (año 4733, cap. 174) y a Sófocles solo (año 4773, cap. 179).

⁴⁴⁷ Aparte de la referencia de la col. 384 del *Cronicón* de Jerónimo, hay que destacar que en la misma obra jeronimiana se encuentra otra referencia a Eurípides con el término *tragoedus* en la col. 388. Además, en la col. 392 vuelven a aparecer nuevamente Sófocles y Eurípides, pero sin mención alguna a los términos *tragoedus* o *tragicus*. En dicha alusión, Sófocles muere.

⁴⁴⁸ Ateneo fue un gramático y erudito griego que vivió aproximadamente entre el 160 y el 230 d. C. De su extensa obra se ha conservado el *Banquete de los eruditos* (*Deipnosophistas*), en quince libros, de la que también se han perdido algunas partes. En dicha obra, siguiendo la tradición literaria del simposio que ya encontramos en Platón (*Banquete*), los diferentes asistentes al banquete tratan distintos temas de carácter erudito (filosofía, gramática, literatura, leyes...), entre los que también se encuentra la música, que es tratada en los libros I, IV, XIV y XV. El *Banquete de los eruditos*, gracias a su carácter enciclopédico, constituye una de las fuentes más importantes para conocer distintos aspectos, principalmente de carácter cultural y social, de la vida musical griega desde sus orígenes míticos hasta la época de Ateneo. Entre estos aspectos destacan los usos religiosos y sociales de la música, danzas y cantos, instrumentos, músicos famosos y otras muchas y variadas noticias, aunque no suelen aparecer consideraciones de carácter más técnico como las que podemos encontrar, por ejemplo, en los textos de Aristóxeno o Ptolomeo.

⁴⁴⁹ Para el arte musical de Sófocles y de los grandes compositores clásicos griegos en general (especialmente Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes), véanse García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*; Estéve, J., *Op. cit.*; Galy, J. M., *Op. cit.*; Pianko, G., *Op. cit.*; Pérez Cartagena, F. J., “Terminología musical en Eurípides...”; Pérez Cartagena, F. J., ““ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ...”; Quijada Sagredo, M., *Op. cit.*; Redondo Reyes, P., “Eurípides...”; Roussel, L., *Op. cit.*

⁴⁵⁰ *Vita Sophoclis* (17-19).

⁴⁵¹ Ath.1.37.19-20(20e).

⁴⁵² *La Vita Sophoclis* (24-25) nos indica que una vez Sófocles interpretó a Támiris en su obra homónima y que por ello fue inmortalizado por Polignoto. Por su parte, Ateneo –1.37.19-20(20e)– señala que Sófocles

cuyos profundos conocimientos musicales también son evidentes debido a los logros y aportaciones de su obra⁴⁵³, aparece descrito en las fuentes como un maestro de coro enseñando a los coreutas a interpretar las partes musicales de sus tragedias, tal y como se puede observar en Plutarco (*Mor.De recta*.15, 46B)⁴⁵⁴. Quizá el uso de este término *tragoedi* queda justificado por esta faceta, ya que a la labor compositiva de estos autores, también habría que añadir sus cualidades interpretativas. Sin embargo, a pesar de lo dicho, el de Isidoro es un caso muy distinto a los de Eusebio y Jerónimo, puesto que es más que probable que el erudito hispano desconociera estas referencias a la faceta interpretativa de estos grandes autores clásicos. No obstante, la fuente isidoriana es Jerónimo, autor capital para el obispo hispalense. Por tanto, el uso del término *tragoedi* para referirse a Eurípides y Sófocles queda plenamente justificado por los métodos de trabajo isidorianos y por la autoridad de Jerónimo. Isidoro se limita a copiar y a resumir a Jerónimo (tal y como hace durante muchos capítulos de su *Crónica* y en *Etym*.5.39), aun desconociendo probablemente la faceta interpretativa de estos autores y aun contradiciéndose en parte con lo expuesto en otras partes de sus textos.

Una vez expuestos los argumentos que avalan la distinción que Isidoro observa y expone de los usos de los términos *tragoedus/tragicus* y *comoedus/comicus*, vuelvo al análisis que venimos desarrollando de los capítulos 45 y 46 para comentar brevemente otros dos nuevos aspectos.

participó de manera sobresaliente durante la representación de la danza del juego de la pelota de su Nausicaa. En relación a su interpretación en *Támiris*, véase Ruprecht, “Sophokles als κῳθαριστής”, *Philologus* 75, 1920, pp. 213-215.

⁴⁵³ Véanse las notas 430 y 435.

⁴⁵⁴ Sobre este aspecto en concreto, véanse Pérez Cartagena, F. J., ““ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ...; Quijada Sagredo, M., “El canto coral...”.

Plutarco (ca. 48 - ca. 120) fue un erudito griego nacido en Queronea, autor de una extensa obra en la que mostró su vasta cultura en muchos campos, destacando fundamentalmente en la historia, la biografía, la filosofía y la moral. Tradicionalmente se le ha relacionado con la Segunda sofística y ha sido considerado como uno de los más grandes escritores griegos de la Antigüedad. El grueso de sus grandes obras conservadas lo constituyen sus *Vidas paralelas*, una serie de biografías sobre algunos de los más grandes personajes de la historia de Grecia y Roma presentadas en su inmensa mayoría por pares (una vida griega y otra romana en cada par); y sus *Moralia* (traducido al castellano como *Obras morales y de costumbres*), un enorme conjunto de escritos con una temática variadísima, entre los que se encuentra *Sobre la música*, un texto que aporta interesantísima información (y, en muchos casos, información única) sobre la música griega, especialmente de las épocas arcaica y clásica. La autoría plutarquea de *Sobre la música* sigue suscitando polémica a día de hoy, ya que no existen argumentos totalmente concluyentes a favor de ninguna de las dos partes. No obstante, la mayoría de los estudiosos actuales se inclinan por atribuirlo a otro autor, motivo por el que, en ocasiones, se hace referencia al texto como pseudoplutarqueo. También dentro de los *Moralia* se encuentra *Sobre la generación del alma en Timeo*, obra en la que Plutarco comenta gran parte de la teoría musical que se encuentra en el *Timeo* platónico. Por último, hay que destacar que, debido a la gran erudición de Plutarco, también se encuentran otras noticias sobre la música repartidas esporádicamente en otros lugares de su extensa obra.

En primer lugar, debo destacar el hecho de que Isidoro no deje pasar la oportunidad de criticar nuevamente en ambas definiciones (la de los actores trágicos y la de los actores cómicos), aunque ahora sea de manera más sutil, ambos oficios, destacando la inmoralidad de las acciones representadas, puesto que afirma que los trágicos cantaban “*facinora sceleratorum regum*” y los cómicos “*stupra virginum et amores meretricum*”.

En segundo lugar, en relación a la fuente utilizada, pienso que Isidoro se inspira de manera indirecta (hay palabras y expresiones copiadas al pie de la letra) en Lactancio (*Inst.*6.20.27-28). Esta idea también se encuentra en otros autores como Fírmico Materno (*Math.*8.20.7). Por su parte, poco antes que Isidoro, Casiodoro (*Var.*4.51.7) y Diómedes (3.487-488) definen estos términos de forma distinta⁴⁵⁵.

Por último, he de señalar las fuentes isidorianas de los párrafos de *Etym.*8.7.5-6, que están basados directamente en diferentes fragmentos del *Ars Grammatica* de Diómedes.

ISIDORO	DIÓMEDES
(<i>Etym.</i> 8.7.5) Tragoedi dicti , quod initio canentibus praemium erat hircus, quem Graeci ‘ τράγος ’ vocant. Vnde et Horatius ‘ carmine qui tragico vilem certavit ob hircum ’ Iam dehinc sequentes tragici multum honorem adepti sunt, excelentes in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis	(3.487) Tragoedia [...] dicta est, quoniam olim actoribus tragicis τράγος , id est hircus [...] et Horatius in arte poetica ‘ carmine qui tragico vilem certavit ob hircum ’
(<i>Etym.</i> 8.7.6) Comoedi appellati sive a loco, qui circum pagos agebant, quos Graeci ‘ χώμας ’ vocant, sive a comisatione. Solebant enim post cibum homines ad eos audiendos venire.	(3.488) Comoedia dicta ἀπὸ τοῦ χωμῶς. χωμαὶ appellantur pagi, id est conventicula rusticorum . itaque iuventus Attica, ut ait Varro, circum vicos ire solita fuerat et quaestus sui causa hoc genus carminis pronuntiabat.
(<i>Etym.</i> 8.7.6) Sed comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias . Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt: comicorum ex rebus laetis	(3.488) quod in tragoedia introducuntur herodes duces reges , in comoedia humiles atque privatae personae [...] et paene semper laetis rebus exitus tristes [...] tristitia namque tragoediae proprium

⁴⁵⁵ No obstante, hay que señalar que Cantó Llorca (*Etym.* XVIII ALMA, pp. 168-169, n. 191 y 192) ha localizado dos definiciones parecidas en las glosas de Plácido (*Gloss.Plac.*5.41.5). Para estas glosas de Plácido he utilizado la edición clásica de Goetz, G., *Corpus glossarum latinorum*. V. Leipzig, BT, 1894. Para las referencias citadas, véanse *comedia*, p. 56, y *tragoedia*, p. 102.

8.2.3. THYMELICUS. SCENICUS. ARTIFEX (SCENICUS)

En el capítulo 47 Isidoro habla de los “músicos de la escena” utilizando para referirse a ellos el término *thymelici* o, siguiendo la edición de Cantó Llorca, *temelici*⁴⁵⁶. Para Isidoro el término *thymelicus*⁴⁵⁷ hace referencia a los músicos que acompañaban la representación escénica con instrumentos musicales, definiéndolos de la siguiente manera: “*Temelici autem erant musici scenici qui in organis et liris et citharis praecanebant. Et dicti temelici quod olim in orcistra stantes cantabant super pulpitem, quod temeie vocabatur*”⁴⁵⁸.

En relación a lo que expone Isidoro se ha de indicar que el término *thymelicus*, de origen griego, tiene su origen en el término *θυμέλη*. Al respecto debo citar el acertadísimo, breve y preciso comentario de Cantó Llorca sobre el origen del término y su evolución semántica:

‘θυμέλη’ significa ‘altar’, en concreto el altar de Dionisos del teatro de Atenas. Ese altar estaba situado sobre una base amplia llamada πρόθυος [situada en la orquesta], donde se colocaban los auletas y citaredos en los concursos ditirámicos, por lo que ‘θυμέλη’ pasó a significar ‘estrado para los músicos’. En época romana, ‘thymeie’ designaba la escena misma, tal vez porque los músicos se situaban en ella, al ocupar los espectadores parte de la ‘orchestra’. En sentido más amplio, los escritores de época tardía llaman ‘thymeie’ a todo local

⁴⁵⁶ La editora explica por qué ha optado por *temelici* en lugar de *themelici* (pp. 167, n.189). Lindsay utiliza la lectura *thymelicus* (*Etym. BAC*, p. 1252). En esta tesis se utilizará el término *thymelicus* para hablar de manera genérica.

⁴⁵⁷ Para el tratamiento de los diferentes oficios interpretativos y escénicos en las fuentes literarias de la Antigüedad (Tardía) y la Edad Media, véase Gabay, S., *L'Acteour au Moyen Âge. L'Histrion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, Tesis Doctoral, Amsterdam, Universidad de Amsterdam, 2015. Se trata de un trabajo actualizado y riguroso que dedica un exhaustivo análisis a algunos de los distintos oficios de la escena (*thymelicus*, *scaenicus*, *mimus*, *histrion*...), así como a algunos términos con gran tradición escénica (*hypocrita*), oficios y términos que también son abordados por Isidoro de Sevilla. Gabay analiza el origen de los términos y su significado y evolución semántica a lo largo de los siglos, aportando para ello gran número de referencias, tanto de fuentes primarias como de bibliografía científica actualizada (téngase en cuenta que la fecha de publicación del trabajo es el año 2015). El análisis que ofrece del término *thymelicus* y su evolución semántica (especialmente en pp. 89-104 y 162-165) constituye, a mi juicio, una lectura ineludible, ya que, según el propio Gabay, dicho término apenas es tratado en la bibliografía existente si lo comparamos con los otros grandes oficios escénicos (p. 91); término que, además, y al contrario que el resto de los términos expuestos por Isidoro, no ha perdurado ni evolucionado en ninguna lengua romance.

⁴⁵⁸ “*Los ‘thymelici’ eran los músicos de la escena, que tocaban un prelude con instrumentos, liras y cítaras. Y se llamaban ‘thymelici’ porque en otro tiempo tocaban de pie en la orquesta sobre un estrado que se llamaba ‘thymeie’*”. Cantó Llorca explica por qué ha optado por *temelici* en lugar de *themelici* (pp. 167, n.189).

*dispuesto para un espectáculo; incluso, por metonimia, pasa a significar espectáculo, canto, danza*⁴⁵⁹.

Hay que puntualizar que todavía existen testimonios de época romana que indican que en esa época se distinguía claramente, al menos de forma teórica, entre *thymelicus*, los músicos que interpretaban en la orquesta, y *scaenicus*, los músicos situados en la escena. Todavía en época de Vitruvio (5.7.2)⁴⁶⁰ se puede observar esta distinción de forma clara; aspecto que es recogido posteriormente también por Pólux (4.123)⁴⁶¹. No obstante, hay que destacar que, quizás, en la práctica esto no ocurriese debido a la gradual menor importancia de la música en la representación en relación al teatro griego clásico, a la reducción de la orquesta del teatro romano y a los argumentos (expuestos más arriba) que aporta Cantó Llorca. A partir de esta época la distinción entre estos dos

⁴⁵⁹ Cantó Llorca, J., *Etym. XVIII ALMA*, pp. 170-171, n. 193. Este mismo origen, como altar de Dionisos, es recogido por el resto de la literatura. Véanse, Bailly, A., *Le Grand Bailly. Dictionnaire de grec-français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Louis Séchan et Pierre Chantraine, Paris, Hachette Éducation, 2000, v. “θυμελικός”, p. 947; Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 2009, v. “2 θύω”, A, 4, pp. 431-432; Formigé, J., “L’autel aux Cygnes d’Arles et la thymélé dans les théâtres gréco-romains”, *Revue Archéologique* 6, 21, 1944, pp. 21-34; Michaelides, S. *Op. cit.* v. “orchestra”, pag. 230; Walde, A., *Lateinisches-Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965, v. “thymelicus”, p. 679.

⁴⁶⁰ Vitruvio (80/70-15 a. C.) fue el más grande y famoso arquitecto romano, autor del más famoso tratado de arquitectura latino y del único que ha llegado hasta nosotros de manera completa. Dicho tratado supone no solo un profundo y extenso compendio del saber de la época sobre arquitectura de enorme valor, sino que, además, también es una obra de erudición que engloba interesantísimas reflexiones relacionadas con otras ramas del saber afines a la arquitectura, como es el caso de la música. Desde mi punto de vista, la importancia de la obra de Vitruvio es tal, que ha de ser considerada, sin lugar a dudas, por su excepcionalidad y por los datos que aporta, como una de las principales fuentes latinas relativas a la música. Sus reflexiones sobre esta materia están repartidas a lo largo de todo el tratado, siendo algunas de ellas de considerable importancia. Entre estas podemos destacar las reflexiones contenidas en 1.1, reflexión que comentaré en el capítulo 10; en 3.1, con importantes referencias a la matemática pitagórica harmónico-musical; en 5.3-9, sin duda, las reflexiones musicales más profundas y extensas de toda la obra; en 6.1, también interesantes por sus apreciaciones sobre la voz humana; en 8.3.25, donde recoge una breve y pintoresca noticia sobre unas fuentes que otorgan una hermosa voz para el canto y el interés por alcanzar dicha voz; en 9.8, con algunas breves consideraciones físicoacústicas y armónicas sobre los relojes de agua; y, por último, en 10.7, 8, 12 y 16, que contienen pequeñas referencias de carácter acústico, destacando por encima de todas la contenida en 10.8, capítulo en el que trata el órgano hidráulico, instrumento del que hablaré más adelante en el capítulo 15, apartado 15.2.6.

⁴⁶¹ Pólux, que vivió en el siglo II d. C., fue un lexicógrafo y maestro de retórica griego. Su única obra conservada es el *Onomasticón*, un léxico del griego ático ordenado por materias. Desde el punto de vista que nos ocupa, al igual que ocurre con Ateneo, se trata de una fuente capital para determinados temas relacionados con la música griega antigua, especialmente en lo que se refiere al teatro y, como veremos más adelante, a los distintos cantos griegos (los dirigidos a la divinidad, los utilizados en celebraciones, en eventos sociales...), ofreciendo un catálogo bastante completo de los mismos.

términos, *thymelicus* y *scaenicus*, se hace difusa⁴⁶², confundiéndose también en épocas posteriores (y según qué fuentes) con otros términos como *histrion* o *mimus*⁴⁶³.

Sin embargo, en los textos de Isidoro se delimitan bien ambos términos, *thymelicus* y *scenicus*, sobre todo gracias a la precisa descripción de *thymelicus*, ya que el término *scenicus* es definido de manera muy general (*Etym.*10.253): “*Scenicus, qui in teatro agit. Theatrum enim scena est*”⁴⁶⁴. Isidoro se refiere con este término a los actores que actúan en la escena sin entrar en detalles. Sin embargo, el término *thymelicus*, tal y como hemos visto, queda muy bien definido, refiriéndose claramente a los músicos que se situaban en la orquesta.

Es importante hacer notar cómo Isidoro utiliza el tiempo presente para referirse al *scenicus* (*Etym.*10.253). Si tenemos en cuenta este detalle, junto a la vaga descripción general que ofrece del *scenicus*, podemos pensar que quizá en esta ocasión el obispo hispalense sí que se puede estar refiriendo a los intérpretes escénicos que perduraban en su época que, como hemos visto, alejados de los grandes actores trágicos y cómicos, así como de los de otros géneros más tardíos, realizaban sencillísimas representaciones que también podían englobar canto, gesto y danza. La utilización de este tiempo presente para referirse al *scenicus* contrasta con la utilización de un tiempo pasado tanto en este capítulo 47, el dedicado a los *thymelici*, como en el 48, dedicado a los histriones, dando a entender claramente que estos oficios estaban extinguidos en la Hispania visigoda⁴⁶⁵. Además, en el caso del *thymelicus*, teniendo en cuenta la descripción que aporta Isidoro (léase de nuevo si es preciso) y los datos que tenemos de estos músicos en las fuentes, el obispo hispalense se refiere a un oficio que se extinguió en una época lejana, el mundo griego clásico y helenístico. Esta postura también se argumenta al observar los instrumentos (“*in organis et liris et citharis*”) que, según Isidoro, utilizaban los *thymelici*. Entre estos instrumentos el principal era, sin duda, el auló (al menos en el teatro griego), que no es nombrado por Isidoro, y, en menor medida, tal y como indica el obispo hispalense, la lira y la cítara⁴⁶⁶.

⁴⁶² Véanse, Gabay, S., *Op. cit.* pp. 89-104; Zucchelli, B., *Le Denominazioni latine dell'attore*, Brescia, 1964, p. 55.

⁴⁶³ Véase Gabay, S., *Op. cit.* pp. 91-104. El autor aporta interesante información sobre las distintas fuentes primarias, la mayoría de carácter legislativo, que ofrecen información sobre este término. En ellas se puede observar cómo el término *thymelicus* se utiliza en ocasiones también para referirse a un actor en general, a un mimo o a un histrion, términos que comentaremos más adelante.

⁴⁶⁴ “*Scenicus se aplica a quien actúa en el teatro; pues el teatro consiste en la escena*”.

⁴⁶⁵ El caso del histrion se explicará más adelante.

⁴⁶⁶ García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.* p. 94; Bélis, A., *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París, 1999, pp. 183-186.

Del mismo modo es importante observar cómo Isidoro no juzga de manera despectiva ni emite juicio de valor alguno, negativo o positivo (de manera explícita o implícita), a los *thymelici*, a quienes considera meros intérpretes instrumentales, al contrario de lo que ocurre con los histriones.

Por último, hay que realizar una breve mención al término *artifex*, utilizado por Isidoro para referirse al actor de manera general en *Etym.*18.16.2 cuando habla de los orígenes del teatro: “*Inde Romani arcessitos artifices mutuati sunt*”⁴⁶⁷. Dicho término parte de un significado general de “artista, persona que ejerce un arte o una actividad (con gran perfección)”. De ahí derivó al arte de la escena, donde se aplicó para referirse a todo aquel que ejerce su arte en la escena, es decir, a los actores, músicos, bailarines... A menudo, y aunque este no es el caso, el término solía aparecer acompañado del vocablo *scaenicus* (*artifex scaenicus*, *artifices scaenici*) u otros de la misma familia léxica para referirse exclusivamente a los artistas que desarrollaban su trabajo en la escena y así diferenciarlos del resto de artistas (*artifices*) que desarrollasen cualquier otro arte o actividad⁴⁶⁸.

8.2.4. HISTRIO

Isidoro trata a los histriones⁴⁶⁹ en el capítulo siguiente, el 48, definiéndolos de la siguiente manera: “*Striones sunt qui muliebri indumento gestus inpudicarum feminarum exprimebant; hii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. Dicti autem histriones sive quod ab Histria in genus si adductum, sive quod perplexas histories fabulas exprimerent quasi historiones*”⁴⁷⁰. Esta información, por tanto, puede ser dividida en dos partes. Una primera parte en la que se describe la función del historiador y en la que, como acabamos de comentar, Isidoro no desaprovecha la ocasión para censurar las acciones de estos personajes. Una segunda parte en la que expone la etimología de la palabra.

⁴⁶⁷ “*Los romanos se procuraron actores haciéndolos venir de allí*”.

⁴⁶⁸ González Vázquez, C., *Diccionario Akal del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, 2014, v. “*artifex*”, p. 62.

⁴⁶⁹ Nótese que en la edición utilizada el término (que siempre aparece en plural) aparece escrito con dos grafías distintas: *striones*, en casi todas las ocasiones, e *histriones*, en la explicación de la etimología del término en el capítulo 48 (no en el título y en el encabezamiento de dicho capítulo, donde aparecen respectivamente los términos *strionibus* y *striones*). En el resto de ocasiones siempre aparece *strio*. Las razones de este hecho las argumenta Cantó Llorca. Véanse p. 95, n. 83 y p. 171, n. 194.

⁴⁷⁰ “*Histriones son los que hacían ademanes de mujer desvergonzada vestidos con atuendo femenino; también contaban historias y hazañas bailando. Se llamaban ‘histriones’ o porque este género artístico procedía de Histria, o bien porque representaban hechos ficticios entretejidos con historias verdaderas, como si dijéramos ‘historiones’*”.

El término *histrío* es un término que plantea varios problemas en la literatura de la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media debido a su imprecisión y a los distintos cambios semánticos apreciados en dicho vocablo a lo largo de los siglos a tenor de las fuentes conservadas (problema que también es compartido por gran parte de esta terminología de intérpretes de la escena, tal y como estamos viendo), aunque, generalmente, siempre ha tenido un significado de carácter general de “persona que actúa”, abarcando varias técnicas, estilos y géneros interpretativos distintos.

La definición que Isidoro realiza de los histriones resulta, al igual que la que realiza sobre la mayoría de los intérpretes teatrales, anacrónica⁴⁷¹. Esta afirmación se ve sustentada por varios argumentos de peso. En primer lugar, tal y como ocurre con los *thymelici*, hay que destacar el uso del imperfecto en la descripción de Isidoro, lo que nos lleva inevitablemente a una realidad pasada. En segundo lugar, considero que Isidoro en este caso al hablar del histrión se está refiriendo al pantomimo⁴⁷², puesto que la descripción que ofrece del histrión coincide con lo que sabemos del pantomimo (aun teniendo en cuenta la imprecisión de las fuentes), y este género, la pantomima, tal y como indiqué más arriba al comentar la posición de Isidoro ante el teatro, había desaparecido en Hispania antes de la época de Isidoro, al menos en la forma “clásica” en la que se difundió por Roma. Este último aspecto se argumenta teniendo en cuenta que Isidoro en ningún otro momento de su obra define el término *pantomimus*, mientras que sí que define, como estamos viendo, otros grandes oficios escénicos históricos de la Antigüedad (*tragoedus*, *comoedus*, *mimus*, *saltator*, *thymelicus*...) que representan, en líneas generales, al resto de los grandes géneros escénicos de la Antigüedad, tales como la tragedia (*tragoedus*), la comedia (*comoedus*), el mimo (*mimus*), la danza (*saltator*) e incluso la música (*thymelicus*). Resulta raro, por tanto, que en esta lista no esté la pantomima, siendo este, además, un género tardío. No obstante, considero que esta

⁴⁷¹ Estamos hablando de la definición, la información, no del uso del término. El término *histrío* se documenta incluso posteriormente con distintas variaciones de significado a lo largo de toda la literatura medieval. Algunos autores han intentado sostener en base a este texto isidoriano la existencia de actores en la Hispania visigoda. Véanse Hunningher, B., *The Origin of the Theater: an Essay*, Amsterdam, 1955; Nicoll, A., *Masks Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, Londres, 1931; Reich, H., *Der Mimus: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, T. 2, Berlin, 1903. Otros se han mostrado reacios a ello. Véanse Gabay, S., Op. cit. p. 134; Ogilvy, J. D. A., “Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages”, *Speculum* 38, 4, 1963, pp. 603-619.

⁴⁷² Es algo aceptado que *histrío* sea también sinónimo de *pantomimus*. Carmen González Vázquez (*Diccionario Akal del teatro latino*, v. “*histrío*”, p. 138,) afirma taxativamente al analizar las distintas acepciones del término *histrío*: “Un segundo valor se atribuye generalmente a *histrío*: el de pantomimo o artista que actúa en una pantomima”. Además, expone las razones de la evolución semántica de dicho término desde su significado general de intérprete o actor hasta adquirir la acepción que aquí defiende.

identificación de *histrion* con *pantomimus* debe ser explicada y defendida más detenidamente.

En la Antigüedad las referencias existentes a los histriones hablan de ellos como intérpretes expertos en el uso de la voz, el gesto, el cuerpo y la danza⁴⁷³. A medida que pasaban las centurias el término *histrion* fue adquiriendo nuevos significados (que convivieron con el primero), entre los que destacó uno que se centraba en los aspectos más gestuales y dancísticos, abandonando los aspectos vocales⁴⁷⁴, de tal manera que, en la Antigüedad Tardía, *histrion* era un sinónimo de *pantomimus*, y, en menor medida, ambos términos se utilizaron de modo genérico para denominar a actores que se expresaban a través del gesto, el movimiento y la danza (tal y como también ocurre con el *saltator* o el *mimus*), a los que también hace referencia Isidoro⁴⁷⁵.

Los *pantomimi* eran los encargados de interpretar la pantomima, un arte escénico introducido en Roma en época tardía, en torno al siglo I a. C. Estos artistas, que no hablaban, interpretaban su papel mediante el gesto, el movimiento y la danza, acompañados por una pequeña orquesta y un coro que interpretaba el texto que narraba la historia que el pantomimo representaba. Eran únicamente hombres, por lo que ellos tenían que interpretar todos personajes a lo largo de una representación (un actor podía interpretar varios personajes en una misma representación), ya fuesen estos masculinos o femeninos, adultos, ancianos o niños, dioses u hombres, caracterizándose para ello con máscaras y diversos atuendos y utilizando, sobre todo, el perfecto dominio de su propio cuerpo, ya que eran poseedores de una gran destreza, elasticidad y sensualidad⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Véase Gabay, S., p. 137. Este autor analiza y expone con argumentos contundentes (dentro de las propias limitaciones existentes teniendo en cuenta las fuentes disponibles) la evolución semántica de este término desde la Antigüedad hasta la Edad Media, sustentando sus argumentos con gran cantidad de fuentes (pp. 133-149). En este sentido son bien conocidas las referencias de Cicerón (*Orat.*1.5.18) o Agustín (*Ciu.*4.26, *Mus.*1.11-12).

⁴⁷⁴ Ya en el propio Agustín se puede apreciar esta evolución, puesto que a la misma vez que encontramos las referencias vocales anteriormente citadas, también encontramos referencias que destacan tan solo estos ámbitos no vocales (*Ciu.*2.6).

⁴⁷⁵ Zuchelli demuestra cómo el *histrion* pasa a ser sinónimo de *pantomimo* en la Antigüedad Tardía (Zuchelli, B., *Op. cit.* p. 29-34). Por su parte, Gabay (*Op. cit.*, pp. 134-137) también ofrece distintos ejemplos de fuentes primarias conservadas en las que se observan estas sinonimias. No obstante, y a pesar de lo dicho, el término *histrion* quizá sea el más completo en relación a sus quehaceres encima de la escena, ya que como bien indica Gabay (p. 144), a lo largo de la literatura antigua y medieval se recogen múltiples ejemplos de las distintas facetas del *histrion*; facetas que sobrepasan los ámbitos interpretativos y escénicos clásicos y abarcan incluso las de adiestrador o domador. Sobre los términos *saltator* y *mimus* se hablará más adelante.

⁴⁷⁶ La bibliografía sobre la pantomima es abundantísima. Para las características generales del género, véanse Baldson, J. P.V. D., *Life and leisure in ancient Rome*, Londres, 1960, pp. 274-276; Beacham, R. C., *The Roman theatre and its audience*, Londres, 1991. pp. 140-150; Beare, W., *La escena romana*, Buenos Aires, 1972, p. 208; Bonaria, M., *Romani mimi*, Roma, 1965, pp. 11-12; Carcopino, J., *Op. cit.*, Madrid,

Como he dicho antes, este significado es el que ofrece Isidoro de Sevilla. De hecho, estoy convencido de que Isidoro no indica que los histriones se expresan mediante la voz cuando dice: “*hii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant*”. Tal y como he reflejado más arriba, Cantó Llorca traduce esta expresión como: “*también contaban historias y hazañas bailando*”; expresión con la que estoy de acuerdo siempre y cuando no se entienda el verbo *contar* de manera literal, sino en el sentido de *mostraban*, *enseñaban* o, incluso, *interpretaban* historias mediante la danza, utilizando su cuerpo. Es decir, el verbo “*demonstrare*” se ha de entender desde un ámbito visual y no auditivo. De hecho, J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero (*Etym.BAC*, p. 1253) destacan claramente el aspecto visual traduciendo este pasaje de la siguiente manera: “*Asimismo, con sus danzas representaban historias y hechos ocurridos*”.

Por último, hay que destacar que esta terminología y esta acepción, *histrion* para referirse a *pantomimus*, también es usada por otros grandes autores antes que Isidoro (Cypr.*Ad.Donat.*8, Ep.2.1.2, Firm.*Math.*6.31.39, Lact.*Inst.*6.20.29, Hier.*Ep.*43.2, Aug.*Doctr.Christ.*2.3)⁴⁷⁷. Al igual que Isidoro, varios de estos autores (Cypr.*Ad.Donat.*8, Ep.2.1.2, Firm.*Math.*6.31.39, Lact.*Inst.*6.20.29) criticaron con dureza el hecho de que los histriones tuvieran que interpretar personajes femeninos, caracterizándolos con ropajes y con ademanes exagerados, además de con gran sensualidad en sus movimientos. Isidoro, que, como se ha dicho, no pudo conocer de primera mano el género de la pantomima debido a su extinción, no hace sino situarse en esta línea y expresarse en los mismos términos que los padres de la Iglesia que le precedieron cuando afirma: “*Striones sunt qui muliebri indumento gestus inpudicarum feminarum exprimebant*”.

Por otro lado, se puede observar cómo Isidoro aporta información acerca del origen de la palabra: “*Dicti autem histriones sive quod ab Histria in genus si adductum, sive quod perplexas histories fabulas exprimerent quasi historiones*”. Esta información se puede

2001, pp. 285-289; Devoe, R. Fr., *Op. cit.* pp. 60-61; Friedländer, L., *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine II*, Leipzig, 1920, pp. 124-128; Gil, M. E., *Op. cit.*, p. 86; Guillen, J., *Vrbs Roma II*, Salamanca, 1978, pp. 397-400; Hamman, A.-G., *La vie quotidienne en Afrique du Nord au temps de saint Augustin*, París, 1979, pp. 152-154; Holgado, A., “Teatro y público en la Roma antigua”, *Actas del simposio El teatro en la Hispania romana, Mérida, 13-15 de noviembre de 1980*, Badajoz, 1982; pp. 1-14, p. 9; Jiménez Sánchez, J. A., *Poder imperial y espectáculos...*, pp. 131-135; Manciola, D., *Giochi e spettacoli*, Roma, 1964; pp. 46-47; Neri, V., *I marginali nell'Occidente tardoantico: poveri, "infames" e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, 1998, p. 234.

⁴⁷⁷ Las referencias mencionadas de Jerónimo y Agustín no son tan claras a la hora de precisar que están hablando de un pantomimo cuando utilizan el término *histrion*, ya que también cabría en esa descripción un mimo e, incluso, un bailarín. Sin embargo, lo más probable es que hagan referencia también al pantomimo.

dividir en dos partes. Una primera parte en la que el obispo hispalense explica el origen de la palabra partiendo de su origen geográfico. Una segunda parte en la que mediante un juego de palabras relaciona el término *histriones* con el término *historiones*. Otros autores latinos ya trataron antes que Isidoro la etimología del término *histrion*. Tito Livio (7.2)⁴⁷⁸ y Valerio Máximo (2.4.4)⁴⁷⁹ comentaron su origen etrusco⁴⁸⁰. Paulo Festo (89), al igual que Isidoro, también explica el origen de la palabra partiendo de su origen geográfico.

Es difícil precisar la fuente utilizada por Isidoro de Sevilla. Sin embargo está claro que existe correlación entre las distintas partes del texto que expone el obispo hispalense y otros textos anteriores. La primera parte del texto (*“Striones sunt qui muliebri indumento gestus inpudicarum feminarum exprimebant”*) tiene correlación con otros padres de la iglesia anteriores, especialmente con Cipriano (*Ad.Donat.8* y, sobre todo, *Ep.2.1.2*) y Lactancio (*Inst.6.20.29*), expresándose con algunos términos que aquellos también utilizan. Sin embargo, es en las dos partes siguientes donde se observa una mayor dependencia con las fuentes anteriores. La segunda parte del texto (*“hii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant”*) tiene correlación con un fragmento de Fírmico Materno (*Math.6.31.39*): *“qui veterum fabularum exitus in scaenis semper saltantes imitentur”*, estando expresada en los mismos términos y expresiones que el fragmento citado.

ISIDORO	FÍRMICO MATERNO
<i>hii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant</i>	<i>qui veterum fabularum exitus in scaenis semper saltantes imitentur</i>

⁴⁷⁸ Tito Livio (59 a. C. - 17 d. C.) fue uno de los más grandes e influyentes historiadores de Roma. Escribió una famosísima historia de Roma conservada parcialmente (de los 142 libros iniciales se han conservado 35 volúmenes, los que van del 1 al 10 y del 21 al 45) y caracterizada por una personal forma de contar los hechos no carente de rigor y un estilo elegante. Su historia ejerció gran influencia posterior y fue admirada prácticamente desde el mismo momento de su creación, convirtiendo a su autor en un clásico.

⁴⁷⁹ Valerio Máximo fue un literato y anticuario romano. Se desconocen las fechas de nacimiento y muerte. Nació probablemente a finales del siglo I a. C. y vivió durante la primera mitad del siglo siguiente, al menos durante el reinado del emperador Tiberio, a quien dedicó su principal obra, *Hechos y dichos memorables*, obra muy famosa desde el mismo momento de su creación, constituida por nueve libros que contienen una serie de narraciones sobre diversas antigüedades de la historia romana.

⁴⁸⁰ Recuérdese lo dicho en la nota 427, al analizar el término *scena*. Según Ernout-Meillet, existe un grupo de palabras de origen griego relacionadas con la escena (tal y como ocurre con *scena* o *histrion*) que se introdujeron en Roma por mediación del etrusco (v. *histrion*). Véanse Szemerényi, O., *Op. cit.* Pp. 314-316; Zuchelli, B., *Op. cit.* pp. 29-34.

La tercera parte del texto, “*Dicti autem histriones sive quod ab Histria in genus si adductum*”, tiene aun más correlación con un fragmento de Paulo Festo (89): “*Histriones dicti, quod primum ex Histria venerint*”, que es prácticamente copiado al pie de la letra.

ISIDORO	FÍRMICO MATERNO
<i>Dicti autem histriones sive quod ab Histria in genus si adductum</i>	<i>Histriones dicti, quod primum ex Histria venerint</i>

Por último, en relación a la última parte (“*sive quod perplexas histories fabulas exprimerent quasi historiones*”) he de indicar que no he encontrado ninguna fuente posible. No obstante, tal y como he expuesto más arriba, considero que esta parte constituye uno de los muchos juegos de palabras que, a menudo, escribe Isidoro. Varios de ellos aparecen a lo largo de esta tesis.

8.2.5. MIMUS

En el capítulo 49 Isidoro describe a los mimos de la siguiente manera: “*Mimi sunt dicti graeca appellatione quod rerum humanarum sint imitatores; nam habebant suum auctorem, qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiare[n]t. Nam fabulae ita conponebantur a poetis ut aptissimae essent motui corporis*”⁴⁸¹. En líneas generales se puede observar que la descripción de Isidoro se adapta bien a las características generales del *mimus*, término que plantea menos problemas semánticos que los que encontramos en el término *histrion*, ya que las fuentes conservadas presentan mayor unanimidad y coincidencia, probablemente debido a una mayor estabilidad y reconocimiento de esta especialidad escénica a lo largo de toda la Antigüedad⁴⁸².

El mimo fue un de género escénico que gozó de gran simpatía y aceptación en Roma, especialmente entre las clases populares. Su origen es mucho más antiguo que el de la pantomima, ya que se encuentran referencias a él en la Segunda Guerra Púnica (según Macrobio⁴⁸³ –*Sat.1.17.25*– en el 221 a. C.). El espectáculo estaba constituido por una

⁴⁸¹ “*Los mimos reciben este nombre griego porque son imitadores de las cosas humanas; tenían su autor, que contaba el argumento antes de que hiciesen el mimo. Pues los argumentos eran compuestos por los poetas de forma que se adaptasen al movimiento del cuerpo*”.

⁴⁸² No obstante, el término *mimus* también aparece utilizado para referirse a otro tipo de actores e intérpretes escénicos.

⁴⁸³ Macrobio fue un erudito romano, máximo representante de la antigua sociedad aristocrática y senatorial romana, que nació probablemente a finales del siglo IV, quizá en África, y vivió, al menos, durante la primera mitad del siglo V (para más información sobre el estado de la cuestión de la biografía de Macrobio y su obra, véase *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón, Introducción, traducción y notas* por Fernando Navarro Antolín, Madrid, BCG 351, 2006, pp. 9-26). De sus tres obras conservadas

pequeña representación, cuyo argumento, tal y como expone Isidoro, solía ser explicado o contado previamente por su autor. Una vez hecho esto, los actores y las actrices (en este género sí que participaban mujeres) representaban ese argumento principalmente a través del gesto y los movimientos corporales, tal y como también expone Isidoro, dejando un lugar muy importante a la improvisación. Los temas eran sacados de la vida cotidiana (tal y como también describe el obispo hispalense) y en la mayoría de las ocasiones se caricaturizaba o se criticaba lo que allí se representaba. La obscenidad y la sexualidad estaban muy presentes incluso cuando se trataban temas mitológicos. No obstante, es muy probable que se suavizaran estos aspectos en caso de que el público al que fuese dedicado perteneciera a clases sociales más elevadas⁴⁸⁴.

Es importante destacar que en el caso del mimo Isidoro se limita a describir funcionalmente esa profesión sin emitir ningún juicio de valor de manera explícita, tal y como se observa en otros padres de la Iglesia anteriores (Lact.*Inst.*6.20.30-31, Tert.*Apol.*15.1, Firm.*Math.*3.12.17) que critican tanto la inmoralidad de los argumentos representados como la inmoralidad de los mimos y su baja condición social.

Según Cantó Llorca, Diomedes (1.491.16), al contrario que Isidoro, es mucho más concreto en relación a la etimología de la palabra.

8.2.6. *SALTATOR*

En el capítulo 50 del Libro XVIII de las *Etimologías*, el obispo hispalense realiza una breve mención a los bailarines (saltatori): “*Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, quem Aeneas in Italiam secum adduxit, quique primo docuit Romanos*

destacan dos importantes obras de carácter enciclopédico, los *Saturnales* y el *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, quizá escritas en la década del 430-440. Esta segunda obra continúa en cierta manera la tradición del comentario de la obra ciceroniana que ya encontramos en Favonio Eulogio, pero, en este caso, con unas pretensiones, calidad y profundidad mucho mayores. A pesar de su título, no se trata de un comentario al pie de la letra del texto del de Arpino, sino que, tomándolo como base, traza una serie de teorías de inspiración neoplatónica que, desde el punto de vista que nos ocupan, tratan temas relacionados con la Aritmética (aunque esta es tratada desde una perspectiva mística), la Astronomía (también la Astrología) y la Música. Además, debido a su carácter enciclopédico, también incorpora gran cantidad de bibliografía, así como noticias de bastantes autores anteriores. Para la edición de la obra, véase Willis, J. *Ambrosii Theodosii Macrobiani Comentariorum in Somnium Scipionis*. Leipzig, BT, 1970. Para su traducción castellana, *Macrobio. Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*. Introducción, traducción y notas por Fernando Navarro Antolín, Madrid, BCG 351, 2006.

⁴⁸⁴ Al igual que ocurre con la pantomima, la bibliografía sobre el género del mimo también es muy extensa. Para una introducción general, véanse Balsdon, J. P. V. D., *Op. Cit.*, pp. 276-278; Beacham, R. C., *Op. Cit.* pp. 129-140; Beare, W., *Op. Cit.* pp. 128-136; Bonaria, M., *Romani mimi*, Roma, 1965, pp. 1-5; Carcopino, J., *Op. Cit.* pp. 289-292; Devoe, R. Fr., *Op. Cit.* pp. 59-60; Friedländer, L., *Op. cit.* Leipzig, 1920, pp. 113-116; Gabay, S., *Op. Cit.*, pp. 118-133; Guillen, J., *Op. Cit.* pp. 387-394; Hamman, A.-G., *Op. Cit.* pp. 150-152; Holgado, A., *Op. Cit.*, pp. 8; Jiménez Sánchez, J. A., *Poder imperial y espectáculos...*, pp. 131-135; Manciola, D., *Op. Cit.* pp. 43-46; Gil, M. E., *Op. cit.*, pp. 86; Neri, V., *Op. Cit.* pp. 234.

adolescentes nobiles saltare”⁴⁸⁵. Sin embargo, como se puede observar, en ningún momento describe su función en la escena, tal y como sí ha hecho con los otros oficios escénicos, limitándose a exponer una etimología de su nombre.

Aunque Isidoro cita a Varrón, este autor no dice exactamente lo mismo; de hecho, dice lo contrario, pues hace derivar *salii* de *saltare* (Varr.LL.5.85): “*Salii ab salitando quod facere in comitiis in sacris quotannis et solent et debent*”. Sin embargo, como señala Cantó Llorca, el texto isidoriano se asemeja más a la descripción de Paulo Festo (438): “*Salios a saliendo et saltando dictos esse quamuis dubitari non debeat, tamen Polemon ait Arcada quendam fuisse, nomine Salium, quem Aeneas a Mantinea in Italiam deduxerit, qui iuvenes Italicos ἐνόπλιον saltationem docuerit*”.

ISIDORO	FESTO
<i>Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, quem Aeneas in Italiam secum adduxit, quique primo docuit Romanos adolescentes nobiles saltare</i>	<i>Salios a saliendo et saltando dictos esse quamuis dubitari non debeat, tamen Polemon ait Arcada quendam fuisse, nomine Salium, quem Aeneas a Mantinea in Italiam deduxerit, qui iuvenes Italicos ἐνόπλιον saltationem docuerit</i>

Del mismo modo, Cantó Llorca también expone la relación entre este pasaje isidoriano y dos fragmentos de los *Scholia Danielis*, aunque la propia autora en un estudio anterior⁴⁸⁶ ya se encargó de demostrar que los *Scholia Danielis* no suelen ser fuente directa de las *Etimologías*, al menos del Libro XVIII. Es más, la autora, basándose en otros estudios anteriores, sugiere que los *Scholia Danielis* fueron completados fundamentalmente utilizando el comentario de Donato que quizá también fue utilizado como fuente por Isidoro junto con el de Servio.

Otra interesante referencia isidoriana a la danza de épocas anteriores con importantes connotaciones escénicas la encontramos en *Ecc.Off.*1.41, donde, basándose en un texto de Cesáreo de Arlés (*Serm.*192.2-4), Isidoro expone cómo las gentes realizaban cantos en coro y bailes caracterizados con máscaras de animales y ropajes femeninos (esto último referido a los hombres) durante las calendas de enero, debido, probablemente, a residuos de viejas prácticas de un antiguo ritual consagrado al dios Jano.

⁴⁸⁵ “Varrón dice que los bailarines reciben su nombre del árcaide Salio, al que Eneas trajo consigo a Italia, y que fue el primero en enseñar a los jóvenes romanos nobles a bailar”.

⁴⁸⁶ Cantó Llorca, J., “Servio, los Scholia Danielis e Isidoro (Etym. 18)”, en Melena, J. L., *Symbolae Lvdovico Mitxelena septuagenario oblatae*, en *Veleia*, Anejo nº 1, 1985, pp. 307-316.

Isidoro resume y adapta a su finalidad varios fragmentos del texto de Cesáreo, tal y como se puede observar en la siguiente tabla, donde divido en fragmentos el pasaje de Isidoro para poder relacionarlo con los distintos fragmentos (dispersos dentro de *Serm.*192.2-4) del texto del obispo arelatense. Se puede comprobar cómo Isidoro copia a Cesáreo en las dos primeras partes de su discurso, mientras que en las dos últimas tan sólo se inspira en él. Debido a ello, en las dos últimas partes coinciden en gran medida las ideas de ambos textos, pero no así los términos utilizados.

ISIDORO	CESÁREO
<i>“Tunc enim miseri homines et, quod peius est, etiam fideles sumentes species monstruosas in ferarum habitu transformantur; alii</i>	<i>In istis enim diebus miseri homines et quod peius est, etiam aliqui baptizati sumunt formas adulteras, species monstruosas [...] habitus commutare? Alii...</i>
<i>femineo gestu demutati uirilem uultum effeminant;</i>	<i>[...] quod viri nati tunicis muliebribus vestiuntur, et turpis sima de mutatione puellaribus figuris viril erobur effeminant...</i>
<i>nonnulli etiam de fanatica adhuc consuetudine quibusdam ipso die obseruationum auguriis profanantur;</i>	3 [...] “Sunt enim qui in Kalendas ianuariis ita auguria observant...
<i>perstrepunt omnia saltantium pedibus, tripudiantium plausibus; quodque his turpius nefas, nexis inter se utriusque sexus choris, inops animi, furens uino, turba miscitur”⁴⁸⁷.</i>	4. [...] ebrietatibus et sacrilegis saltationibus insanire...

Como se puede observar, en esta ocasión Isidoro, además de describir la escena, sí muestra su rechazo o, al menos, su desagrado ante esa práctica. No obstante, hay que tener en cuenta que, una vez más, Isidoro muestra su fidelidad a la fuente que utiliza, en este caso Cesareo de Arlés, quien, como se indicó en el capítulo 5, vivió en la Galia en los siglos V y VI, muriendo varias décadas antes del nacimiento de Isidoro⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ “Ocurrió entonces que no sólo los hombres descarriados sino, lo que es más de lamentar, hasta los fieles, vistiendo disfraces monstruosos, se muestran en apariencia de fieras; otros, simulando contorneos femeniles, cambian su rostro de varonil en afeminado; no faltan quienes, siguiendo una fanática costumbre, profanan esa fecha dedicados a los augurios. Todo lo invade el ruido de los pies de los danzantes y los aplausos de los bailarines sagrados y, lo que no puede ser más nefando, se entremezclan los coros de uno y otro sexo y a ellos se une la turba, fuera de sí y frenética de vino”.

⁴⁸⁸ No obstante, es más probable que, en bastantes ocasiones (por supuesto, no en todas, tal y como se ha podido ver en el cuerpo del texto en *Etym.*18.50 o tal y como ocurre en *Etym.*3.21.11), estas posturas ante la danza se mantuvieran también en Hispania hasta la época de Isidoro, tal y como se puede observar en el canon XXIII del III Concilio de Toledo (canon estrechamente relacionado con el fragmento de

8.2.7. HYPOCRITA

Al igual que ocurre con el término *scenicus*, Isidoro también define el término *hypocrita* en el Libro X de las *Etimologías* (Etym.10.118-120), ofreciendo en este caso dos acepciones distintas. En primer lugar, ofrece una acepción de carácter más general (Etym.10.118): “*Hypocrita Graeco sermone in Latino simulator interpretatur. Qui dum intus malus sit, bonum se palam ostendit. Ὑπὸ enim falsum, κρίσις iudicium interpretatur*”⁴⁸⁹. En segundo lugar, mientras muestra el origen de la palabra, expone otra acepción relacionada con la escena (Etym.10.119-120):

*Nomen autem hypocritae tractum est ab specie eorum qui in spectaculis contacta facie incendunt, distinguentes vultum caeruleo minique colore et ceteris pigmentis, habentes simulacra oris lintea gipsata et vario colore distincta, nonnumquam et colla et manus creta perungentes, ut ad personae colorem pervenirent populum, dum [in] ludis agerent, fallerent; modo in specie viri, modo in feminae, modo tonsi, modo criniti, anuli et virginali ceteraque specie, aetate sexuque diverso, ut fallant populum, dum in ludis agunt. Qua species argumenti translata est in his qui falso vultu incedunt et stimulant quod non sunt. Nam hypocritae dici non possunt, ex quo foras exierint*⁴⁹⁰.

Las dos acepciones que expone Isidoro son recogidas por la tradición anterior (tanto la de actor o intérprete escénico en general como la de persona falsa, que simula). En

Etym.3.21.11 desde el punto de vista léxico, pues utilizan el mismo término –*ballematia*– para referirse a las distintas danzas), además de en algunos otros textos de la época. Estas críticas a la danza estuvieron posiblemente motivadas, aparte de por la obscenidad de algunos bailes, por la idea de la asociación originaria de determinados bailes con antiguas festividades y manifestaciones artísticas paganas y por su inclusión y relación con la vida y la cultura cristiana.

⁴⁸⁹ “Hipócrita, palabra griega que en latín se traduce por ‘simulador’, el que siendo interiormente un malvado, a la vista de la gente se muestra como bueno. Y es que hypo quiere decir ‘falso’ y κρίσις es ‘opinión’”.

⁴⁹⁰ “El nombre de ‘hipócrita’ está tomado del aspecto que en el teatro tomaban los actores, quienes se presentaban con la cara cubierta, con el rostro pintado una vez de color azul, otras de rojo o de otras tonalidades; mostrando caretas teñidas de yeso o de colores variados; e incluso con el cuello y las manos pintarrajeadas de greda, para, mediante el color, encarnar un personaje y engañar al pueblo durante la representación escénica; ora se presentan como hombres, ora como mujeres; ora aparecen calvos, ora peinan cabellera; tan pronto se muestran como viejecitos, que como doncellas, o bajo otra apariencia cualquiera, cambiando de edad y de sexo, de forma que engañan al pueblo mientras representan su espectáculo. Este término se aplicó traslaticamente a los que se muestran con un falso rostro y simulan lo que no son. En cambio, no podemos calificarlos de hipócritas desde el momento en que terminan su representación”.

efecto, tal y como expone Isidoro, *hypocrita* es un préstamo de origen griego, *ὑποκριτής*, palabra que en dicha lengua ya era un sinónimo de actor⁴⁹¹. En las fuentes latinas paganas sigue manteniendo su acepción como sinónimo de actor, de intérprete escénico, tal y como se puede observar en Quintiliano (2.17.12) o en Suetonio (*Nero*.24.1). Por tanto, cuando los cristianos utilizan este término, *hypocrita* ya era utilizado por los paganos como sinónimo de actor⁴⁹². Los matices peyorativos que adquiere son posteriores y se observan en los textos cristianos debido a la visión negativa y crítica que los padres de la Iglesia tuvieron de los espectáculos en general y de las artes escénicas en particular⁴⁹³.

Llama la atención la precisión de los detalles y las explicaciones que ofrece Isidoro de este término escénico, así como la extensión de los mismos, aspecto este último que resulta una excepción (hablamos de términos explicados de una sola vez) si lo comparamos con las explicaciones de los otros términos relacionados con los oficios escénicos. Esta extensión también resulta una excepción dentro de la totalidad del Libro X de las *Etimologías*, en el que va definiendo los términos de diferentes ramas de conocimiento o mostrando las etimologías de los mismos por orden alfabético de forma similar a un diccionario o a un diccionario etimológico. En dicho libro, la voz *hypocrita* es, precisamente, la más extensa de todas las existentes, lo que resulta un hecho llamativo, dado que en ese mismo libro aparecen cientos de voces, siendo muchas de ellas *a priori* más importantes o interesantes para el obispo hispalense. Considero que este hecho se debe a algo casual o, desde luego, no intencionado. La gran extensión de este lema puede ser debida a que Isidoro conocía bien el término y su origen o a que utilizó una fuente mucho más completa que consideró que no debía resumir en exceso. Lo que parece más claro es que detrás de esta superior extensión no hay ningún motivo

⁴⁹¹ Véase Bailly, A., *Le Grand Bailly*..., p. 2024, v. “ὑποκριτής”, donde es definido como “Acteur, comédien”.

⁴⁹² Véase Gabay, S., *Op. cit.* pp. 170-181.

⁴⁹³ *Idem*, pp. 171-180. Ya en la segunda mitad del siglo II Taciano subraya el hecho de que los actores engañen utilizando el gesto y el discurso (*Tat.Orat.*22). Este mismo significado aparece en la literatura cristiana posterior: *Tert.Paenit.*5.13, *Basil.Hom.Ieiun.*1.2, *Chrys.Hom.Mat.*20.1, *Ambr.Hel.*10.35, *Aug.De.Serm.Dom.*2.2.5, *De.serm.Dom.*2.19.64.

Taciano fue un escritor cristiano del siglo II d. C. Nació en Siria en torno al 120, recibiendo una esmerada educación en retórica y filosofía. En uno de sus viajes a Roma conoció a Justino Mártir, del que fue discípulo, relación gracias a la cual se convirtió al cristianismo. Sin embargo, su pensamiento viró y tras su vuelta a Oriente fundó el encratismo, considerada una herejía del cristianismo. A pesar de ello, fue autor de una obra de carácter apologético en la que defiende el cristianismo contra el paganismo, *Discurso contra los griegos*, obra a la que pertenecen los fragmentos citados, que se ha conservado de manera íntegra.

Sobre Tertuliano, Agustín y Juan Crisóstomo ya se ha hablado. Sobre Basilio de Cesarea se hablará más detenidamente por otro motivo en el capítulo 12.

de carácter polémico ni subyace la crítica cristiana ya expuesta al oficio del actor o intérprete escénico. No tiene sentido ni por el contenido del texto, que describe una realidad (anterior), aunque tenga una connotación implícita negativa; ni por el contexto, ya que este libro es un “diccionario” que abarca multitud de términos de ámbitos y campos distintos, y muchos de estos términos tienen un significado aun más negativo, peyorativo o peligroso para la doctrina cristiana que el que encontramos en el término *hypocrita*.

Precisar la fuente de este fragmento es muy interesante dada las características del mismo. Sin embargo, esta empresa parece difícil día a día de hoy. Lo que está claro es que el texto que ofrece Isidoro en relación al término *hypocrita*, se encuentra prácticamente igual en uno de los sermones atribuidos a Agustín, también llamados apócrifos o pseudoagustinianos, concretamente en el LXII (Ps.Avg.Serm.62.9)⁴⁹⁴.

ISIDORO	PS. AGUSTÍN
(<i>Etym.</i> 10.118) <i>Hypocrita Graeco sermone in Latino simulator interpretatur. Qui dum intus malus sit, bonum se palam ostendit. Ὑπὸ enim falsum, χρίσις iudicium interpretatur</i>	<i>Hypocrita Graeco sermone simulator interpretatur. Qui dum intus malus sit, bonum se palam ostendit.</i>
(<i>Etym.</i> 10.119-120) <i>Nomen autem hypocritae tractum est ab specie eorum qui in spectaculis contexta facie incendunt, distinguentes vultum caeruleo minique colore et ceteris pigmentis, habentes simulacra oris lintea gipsata et vario colore distincta, nonnumquam et colla et manus creta perungentes, ut ad personae colorem pervenirent populum, dum [in] ludis agerent, fallerent; modo in specie viri, modo in feminae, modo tonsi, modo criniti, anuli et virginali ceteraque specie, aetate sexuque diverso, ut fallant populum, dum in ludis agunt. Qua species argumenti translata est in his qui falso vultu incedunt et stimulant quod non sunt. Nam hypocritae dici non possunt, ex quo foras exierint</i>	<i>Nomen autem hypocritae translatum est ab specie eorum qui in spectaculis tecta facie incendunt, distinguentes vultum caeruleo niveoque colore et caeteris pigmentis, habentes simulacra oris lintea gipsata et vario colore distincta, nonnumquam colla et manus creta perungentes, ut ad personae colorem pervenirent populum, dum in ludis agerent, fallerent, modo in specie viri, modo in forma feminae et reliquiis praestigiis. Qua species argumenti translata est in his qui falso incedunt vultu et stimulant quod non sunt. Nam hypocritae dici non possunt, ex quo foras exierint</i>

Por tanto, a día de hoy, tal y como expone Gabay, no se puede precisar si Isidoro copió el texto del sermón pseudoagustiniano u ocurrió lo contrario, copiándose ese sermón posteriormente a la época en la que Isidoro lo escribió. Gabay aporta bibliografía en

⁴⁹⁴ Véase en *PL* 39, col. 1863.

relación este asunto, aunque tampoco esta bibliografía cuenta con datos o razonamientos contundentes o novedosos⁴⁹⁵. A lo dicho por Gabay, también habría que aportar una tercera vía, y es que ambos textos partan de una tercera fuente común.

En relación a la posible influencia agustiniana, considero muy sugerente el matiz que ofrece Isidoro al final (*“Nam hypocritae dici non possunt, ex quo foras exierint”*) en el que se puede observar cómo diferencia al hipócrita que está actuando y que deja de serlo cuando deja de actuar, de la persona que es hipócrita para engañar a los demás independientemente de la actuación. Este matiz isidoriano, con cierto carácter indulgente hacia el oficio de actor, ya se observa en otra obra atribuida tradicionalmente a Agustín: *Soliloquios* (*Soliloq.*2.9.16). El obispo de Hipona, mientras analiza los distintos tipos de falsedad, diferencia claramente entre *fallax* y *mendax*, distinción que el propio Isidoro también ofrece en los mismos términos en el *Libro I de las diferencias*⁴⁹⁶. El primero tiene el deseo de engañar a los demás para obtener su propio beneficio. El segundo, aun mintiendo, no pretende engañar ni obtener beneficio alguno, ya que miente para conseguir el deleite de los demás, tal y como ocurre con los actores, las interpretaciones escénicas y los poemas (en palabras del obispo de Hipona: *“mimi et comoediae et multa poemata”*).

Por último, debo comentar que Isidoro de Sevilla realiza a lo largo de su obra numerosas menciones o referencias a antiguos autores dramáticos griegos y latinos y a algunos fragmentos de sus obras⁴⁹⁷. Sin embargo, después de comprobarlas y tenerlas en cuenta, he considerado no analizarlas, comentarlas o, ni siquiera, exponerlas en una sección aparte, ya que este análisis, comentario o exposición se escapa del cometido y la temática de esta tesis doctoral. Por el contrario, sí que serán expuestas puntualmente aquellas que considere oportuno con el objeto de servir de apoyo (o para aportar datos

⁴⁹⁵ Dox, D., *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor, 2004, pp. 38-41; Gabay, S., Op. cit. p. 176; Kelly, H. A., *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Age*, Cambridge, 1993, p. 49.

⁴⁹⁶ Véase la edición de C. Codoñer, *Diferencias. Isidoro de Sevilla. Libro I*, París, 1992, “diff”. 74, pp. 120-121. El obispo hispalense continuará definiendo (y diferenciando) palabras de las mismas familias léxicas en otras diferencias. Tal es el caso de la 75, donde diferencia entre *mentiens* y *fallens* (pp. 120-121), y la 118, donde diferencia entre *falsitus* y *mendacium* (pp. 146-147).

⁴⁹⁷ Véase, por ejemplo, el estudio de Pociña Pérez (“El teatro latino...”) anteriormente mencionado, en el que se analizan las referencias existentes en las *Etimologías* a los grandes autores dramáticos latinos y sus textos.

objetivos) a cualquier argumentación, razonamiento o exposición sobre cualquier aspecto tratado en esta tesis⁴⁹⁸.

8.3. POSICIÓN DE ISIDORO ANTE OTROS USOS RELIGIOSOS Y SOCIALES DE LA MÚSICA PAGANA ANTIGUA

A lo largo de toda la extensa obra isidoriana encontramos muy pocas alusiones a los usos religiosos y sociales de la música pagana antigua. Además de las referencias mencionadas anteriormente sobre el teatro y las artes escénicas, tan solo observamos una breve alusión en *Etym.*3.15.2-3⁴⁹⁹, donde el obispo hispalense expone:

*Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus sollemnibus, omnibusque laetis vel tristioribus rebus. Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus threni et lamenta ad tibias canabantur. In conviviis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur convivial genus canticorum*⁵⁰⁰.

Se puede observar cómo Isidoro mantiene una posición distante en relación a lo que expone, no emitiendo ningún juicio de valor al respecto, convirtiéndose en un mero transmisor de los antiguos usos musicales. Esta postura, tal y como veremos, viene marcada por la probable (y digo solo probable) fuente utilizada.

Atendiendo al contenido del texto de Isidoro, esta noticia se puede dividir en dos bloques correspondientes a dos ideas. Una primera idea en la que Isidoro hace referencia a la utilización de la música desde el ámbito religioso y cultural (no exento de una evidente carga social) y una segunda idea que hace referencia a la utilización de la música desde un punto de vista social. Tanto lo uno como lo otro es algo común a muchas culturas, pero la natural inclinación del pueblo griego hacia la música hace que en la cultura helénica este hecho sea algo mucho más destacado.

⁴⁹⁸ Nótese que algunas de estas referencias ya han sido expuestas. Recuérdese, a modo de ejemplo, la referencia ya comentada, en la que hablo de Sófocles y Eurípides.

⁴⁹⁹ Obsérvese que tan solo hacemos referencia a la segunda parte del párrafo 2, además del párrafo 3 entero.

⁵⁰⁰ “Se utilizaba no sólo en las ceremonias religiosas, sino además en todo tipo de solemnidades y en todas las circunstancias, alegres o tristes. Pues del mismo modo que se cantaban himnos en los cultos religiosos, así también en las bodas se entonaban cantos de himeneo y en los funerales, trenos y lamentos al son de la tibia. En los banquetes, la lira o la cítara pasaba de mano en mano y se organizaba entre los comensales un canto de tipo convival”.

La música siempre estuvo muy unida a prácticamente todos los ámbitos de la vida y la religión del pueblo griego desde los orígenes de esta civilización, tal y como se puede observar en los distintos relatos míticos comentados a lo largo de esta tesis y en las innumerables referencias a estos aspectos a lo largo de toda la literatura griega⁵⁰¹, muchas de ellas comentadas también a lo largo de esta tesis. Por tanto, absolutamente todos los ámbitos que comenta Isidoro en esta noticia están documentados en la literatura antigua.

Los griegos establecieron una serie de cantos dedicados a los dioses, cuyos usos variaban según la ocasión, el dios al que iban destinados y la festividad⁵⁰² (cantos de los que se conoce un catálogo bastante completo gracias a Focio⁵⁰³, en el resumen que hace de la *Crestomatía* de Proclo⁵⁰⁴, así como en otros autores como Ateneo y Polux⁵⁰⁵). Del mismo modo, también establecieron una serie de cantos para los distintos actos esenciales de la vida de los hombres, entre los que se encuentran los que expone Isidoro⁵⁰⁶. Relacionados con el matrimonio encontramos los famosos cantos de himeneo

⁵⁰¹ Véanse, Sendrey, A. *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*, Rutherford, 1974; García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *La música en la Antigua Grecia*, Murcia, 2012, pp. 47-61.

⁵⁰² Una explicación breve y precisa de los cantos dedicados a los dioses y a su culto, incorporando bibliografía actualizada, puede verse en García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 48-54. De forma más minuciosa se pueden ver en Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 29-94, quien realiza un completo análisis destacando los aspectos musicales; así como en otros trabajos más antiguos como Harvey, A. E. "The classification of Greek Lyric Poetry", *Classical Quarterly* 49, 1955, pp. 157-175, y Neubecker, Annemarie J., *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt, 1977, pp. 42-60, quienes analizan algunas de las principales canciones (el primer autor las estructuras poéticas) dedicadas a los dioses. Para una visión más general sobre los usos de la música en la religión griega, véase García López, J., "Música y religión en Grecia", en J. L. Calvo Martínez (ed.), *Religión, magia y mitología en la Antigüedad clásica*, pp. 81-100, Granada, 1998.

⁵⁰³ Concretamente en *Bibl.* 239.319b.35-239.320a.4. Focio fue un erudito y famoso patriarca de Constantinopla del siglo IX que tuvo un importante papel en el contexto cultural que posteriormente daría lugar al llamado Cisma de Oriente. Fue autor de una variada obra en la que destaca su *Biblioteca*, colección de resúmenes de obras literarias, muchas de ellas antiguas, que constituye una obra de vital importancia debido a que en sus páginas se conservan algunas obras de autores clásicos antiguos hoy perdidas (entre ellas destaca el resumen que realiza de la citada *Crestomatía* de Proclo), así como interesante información sobre obras y autores clásicos. En el fragmento citado, Focio (partiendo siempre de la obra perdida de Proclo) también explica detalladamente esos cantos, las ocasiones en las que se cantan y algunos compositores de los mismos (hasta el parágrafo 321a2).

⁵⁰⁴ Proclo (ca. 410-485) es considerado el autor neoplatónico más elevado después de Plotino, siendo, además, la figura más importante de la escuela ateniense. Modificó o perfeccionó (según se mire) las leyes que rigen la procesión de la hipóstasis, formuladas por Plotino. Sus textos tienen una temática variada, destacando, desde nuestro campo de estudio, los relacionados con las ciencias matemáticas en general y la música en particular. Fue el autor que más a fondo estudió toda la obra platónica, siendo especialmente importantes sus extensos comentarios a distintos diálogos platónicos, entre los que destaca (desde la materia de estudio que nos ocupa) su *Comentario al Timeo*.

⁵⁰⁵ Tal y como se indicó más arriba, importante información sobre estos cantos la encontramos también en el *Onomasticon* de Pólux (1.38.1-4).

⁵⁰⁶ Para el catálogo de estos cantos, véase nuevamente Procl.*Chr.* 239.320a.1-239-320a.3. Abundante información en Ath.14.10.25-46(619a). Recuérdese que todos estos usos de la música son tratados en Sendrey, A. *Op. cit.*, pp 282-368 (para Grecia), pp. 369-438 (para Roma). De manera más profunda y

a los que se refiere el obispo hispalense, entonados en honor de los novios con el acompañamiento del auló, y, además, los epitalamios⁵⁰⁷, cantados igualmente en honor a los novios⁵⁰⁸. En relación con los funerales, Isidoro menciona los trenos y los *lamenta*⁵⁰⁹, cantos de dolor característicos de los duelos por la muerte de un ser querido, interpretados en muchas ocasiones por profesionales contratados para tal fin.

Considero necesario aclarar que Isidoro en este pasaje se está refiriendo con los términos *threni* y *lamenta* única y exclusivamente a este tipo de antiquísimos cantos⁵¹⁰ entonados en estas ocasiones más tristes y se está refiriendo a su utilización y desarrollo

completa son tratados en Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 125-159. De manera resumida pero incorporando selección bibliográfica específica actualizada, en García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 57-61.

⁵⁰⁷ Es importante señalar que Isidoro trata los epitalamios en *Etym.*1.39.18, en su libro sobre la gramática y dentro del capítulo dedicado a los metros, aunque, en lugar de comentar esta composición desde el punto de vista métrico, lo que hace es, dejándose llevar por su natural inclinación hacia las antigüedades y la heurística, exponer una serie de noticias sobre dicha composición y su inventor, que, como no podía ser de otra manera, es un personaje bíblico: Salomón (esta invención, evidentemente, viene motivada por el Cantar de los cantares, libro tradicionalmente atribuido a Salomón de carácter epitalámico, como el propio Isidoro indica en *Etym.*6.2.20). El interés de Isidoro por situar a personajes bíblicos o juevocristianos como creadores de todas las cosas por encima de los paganos es tratado con más detenimiento en el capítulo siguiente.

⁵⁰⁸ Para estos cantos de boda, véanse Poll.4.75, 2-3, Ath.14.10.43-44(619b-c). Para su tratamiento en fuentes literarias, véanse Ar.Pax.1332ss., E.Tr.310ss. Estos cantos son tratados nuevamente en Sendrey, A. *Op. cit.*, p. 299-305, especialmente p. 304; Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 126-131; García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 57-61.

⁵⁰⁹ Al igual de lo que ocurre con los epitalamios, Isidoro también trata los trenos en *Etym.*1.39.19, en su libro sobre la gramática y dentro del capítulo dedicado a los metros y, tal y como ocurre con los epitalamios, el doctor hispalense, dejándose llevar por su natural interés por las antigüedades, describe sus usos y expone diversas noticias sobre sus orígenes e inventores, anteponiendo su origen judeocristiano (Jeremías) al pagano (Simónides), aspecto muy interesante y repetido en la obra isidoriana sobre el que, como ya he indicado dos notas más arriba, volveré en el capítulo siguiente con mucha más profundidad, explicando las motivaciones del mismo.

Sin embargo, ahora quiero detenerme en la evidente confusión de Isidoro, ya que el doctor hispalense confunde o relaciona dos tipos de poemas totalmente distintos, los trenos griegos y las lamentaciones bíblicas, escritos en lenguas distintas, con estructuras métricas distintas y pertenecientes a tradiciones literarias muy diferentes. Considero que este hecho es debido a dos motivos. Por un lado, al conocimiento poco profundo de Isidoro de las literaturas griega y hebrea antiguas; y, por otro, a una cuestión terminológica, ya que ambos términos son sinónimos en cuanto a que son utilizados para referirse a una misma manifestación cultural: cantos de dolor propios de los duelos.

Mi opinión se sustenta de una menra sólida en *Etym.*6.2.23-24, fragmento en el que Isidoro vuelve a tratar los trenos, pero con una mayor profundidad (también volverá a tratarlos en *Etym.*6.19.18, pasaje mucho menos importante). En *Etym.*6.2.23-24 Isidoro va a describir, copiando a Jerónimo (*Ep.*30.3), las Lamentaciones de Jeremías desde el punto de vista métrico (ahora sí habla desde este punto de vista), aportando, además, interesante información adicional. Sin embargo, a pesar de esta descripción métrica más minuciosa, el obispo hispalense también denomina a las Lamentaciones de Jeremías con el nombre de trenos: "*Hieremias similiter edidit librum suum cum trenis eius, quos nos lamenta uocamus, eo quod in tristioribus rebus funeribusque adibeantur*"; denominación que, evidentemente, Isidoro debió leer en la Vulgata, donde las *Lamentaciones de Jeremías* son tituladas "*Threni, id est, Lamentationes Ieremiae prophetae*".

Por tanto, la sinonimia de ambos términos para referirse a estos cantos de dolor propios de los duelos, unido al desconocimiento isidoriano de las literaturas griega y hebrea antigua, provocan que el obispo hispalense confunda o relacione dos tipos de poemas que lo único que comparten es su función social, ya que son lingüística, formal y culturalmente distintos.

⁵¹⁰ Observables ya en Homero (*Il.*24.720-722, *Il.*18.570).

en el mundo clásico con un sentido general⁵¹¹. Isidoro no se está refiriendo a ningún tipo de canto concreto de la época clásica de carácter fúnebre o lúgubre⁵¹²; y, por supuesto, tampoco se está refiriendo a ningún canto entonado en la época hispanovisigoda⁵¹³. Las argumentaciones de esta aclaración están fundamentadas tanto por las fuentes utilizadas por el obispo hispalense, como por la tradición (musicológica, literaria y filosófica) anterior, aspectos analizados a continuación en el apartado siguiente (8.3.1). Por tanto, esta filiación textual y cultural elimina cualquier relación con la música de la época de Isidoro y delimita mucho más los conceptos expuestos en el fragmento analizado.

Es muy probable que todos estos cantos, tal como afirma Isidoro, se acompañasen de la tibia (identificada con el auló griego). El himeneo y, probablemente, el epitalamio, se acompañaban del auló⁵¹⁴, del mismo modo que los trenos también aparecen descritos en las fuentes como cantos con acompañamiento instrumental, entre los que se incluye el del auló⁵¹⁵.

Por último, Isidoro hace referencia a cantos de carácter convival entonados por los comensales acompañados por la lira o la cítara. El más famoso de este tipo de cantos convivales es el escolio, entonado al son de la lira por los asistentes al banquete. Tal y como expone Isidoro, los asistentes solían cantar de uno en uno y, cuando uno terminaba de cantar su parte, continuaba cantando otro comensal. Generalmente este orden se representaba pasando una ramita de laurel o mirto al comensal que debía continuar el canto, quien la pasaba al siguiente al terminar⁵¹⁶.

⁵¹¹ Para más información, véanse sus respectivas voces en Michaelides, S., *Op. cit.* También son tratados en Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 131-135. Se puede observar una breve descripción de los mismos con bibliografía en García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.* pp. 57-61.

⁵¹² Como el famoso lino (que también se puede observar en Hom.*Il.* 18.570), canciones de lamento que deben su nombre a Lino, hijo de Apolo, del que se hablará en el capítulo siguiente en el apartado 9.4.1.

⁵¹³ Como pueden ser los famosos trenos de la liturgia visigoda, cantados en Cuaresma en lugar del *psallendum*, o las Lamentaciones de Jeremías. Sobre estos cantos Isidoro habla en otros lugares de su obra (algunos ya comentados), pero no aquí.

⁵¹⁴ Poll.4.75.2-3, Ath.14.10.43-44(619b-c). García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 58-59.

⁵¹⁵ Se puede leer a través Plutarco (*Mor.Mus.*15, 1136D) como Aristóxeno (en un tratado hoy perdido) comenta ejemplos de cantos fúnebres interpretados por el auló desde tiempo inmemorial.

⁵¹⁶ Véanse Procl.*Chr.*239.321a.3-239.321a.5, Ath.15.49.1-10(694a-b), Plutarco (*Mor.Mus.*28, 1140F) quien atribuye su creación, según palabras de Píndaro, a Terpandro de Lesbos. Véase la voz *scolion* en Michaelides, S., *Op. cit.*, pp. 297-298. Véase Liapis, V., “Double entendres in skolia: the etymology of skolion”, *Eranos* 94, 1996, pp. 111-122. Véase Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 141-151. Breve información con bibliografía específica sobre este canto, en García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.* p. 60.

8.3.1. LAS FUENTES DE *ETYM.*3.15-16. LAS FUENTES DEL FRAGMENTO ANALIZADO: *ETYM.*3.15.2-3

Guillaumin⁵¹⁷ (quizá inspirándose en una opinión de Fontaine que se expondrá unas líneas más abajo) considera que este pasaje podría remontarse probablemente a Varrón. Este tipo de afirmaciones no se pueden comprobar de manera fehaciente, puesto que lamentablemente no nos ha quedado ningún texto escrito por Varrón donde se traten estos temas, aunque sí contamos con fuentes indirectas que lo mencionan, atribuyéndole este tipo de comentarios. No obstante, debemos incidir en un aspecto fundamental antes de seguir comentando las fuentes de este fragmento: los capítulos 15 y 16 del Libro III de las *Etimologías* (recuérdese que siempre hablamos de los capítulos 15 y 16 de la edición de ALMA, que corresponden con el 16 y 17 de la de Lindsay) se deben entender como un todo que parte de un mismo tronco común, quizá de origen varroniano, que llega a Isidoro a través de dos fuentes fundamentales, Quintiliano y Casiodoro, y que también se observa en otros autores como Marciano Capela (quien tiene muy en cuenta en su libro IX, dedicado a la música, a Arístides Quintiliano⁵¹⁸, en cuya obra también se

⁵¹⁷ Guillaumin, J.-Y., *Etym. III* ALMA, p. 57, n. 127.

⁵¹⁸ Arístides Quintiliano fue un filósofo neoplatónico tardoantiguo (vivió entre los siglos II y IV) que es conocido por ser el autor de uno de los principales tratados musicales de la Antigüedad. La importancia del tratado radica fundamentalmente en la extensión del mismo y la profundidad y la claridad de los análisis, conceptos y comentarios que contiene. Igualmente importante es destacar que estamos hablando de un tratado muy completo, sin duda el más completo de toda la Antigüedad, en cuanto a que engloba los dos mundos principales en los que, *grosso modo*, tradicionalmente se ha dividido la mayoría del pensamiento musical de la Antigüedad: el pitagórico-platónico y el aristoxénico, analizándolos con mayor profundidad que en ningún otro tratado tardoantiguo. Este carácter globalizador supone una característica compartida en mayor o menor medida con varios tratados musicales de la Antigüedad tardía. No obstante, y en comparación con estos últimos, en el tratado de Arístides es donde los contenidos de ambas corrientes son analizados con mayor profundidad, siendo el único que, a mi juicio, trata de ofrecer una conciliación consciente y firme entre las doctrinas pitagóricas y aristoxénicas, aparentemente antagónicas, dentro de un sistema filosófico y teórico-musical coherente. Al respecto, véanse mis artículos Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Endoxa: Series filosóficas* n° 40, 2017, pp. 11-29; y Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte II. Fundamentos aristoxénicos. Conciliación con los fundamentos pitagórico-platónicos”, *Endoxa: Series filosóficas* n° 41, 2018, pp. 11-30.

Arístides distingue entre la música teórica (Libros I y III) y la música práctica o educativa (Libro II). La música teórica es dividida en música de la naturaleza (Libro III) y música del arte (Libro I). La música práctica (Libro II), creada siempre partiendo desde un punto de vista ético y educativo, se enfoca desde dos vertientes, una relativa a la composición y otra relativa a la interpretación o expresión musical.

El Libro I está dedicado a la música del arte; es decir, a las leyes y normas que rigen los aspectos técnicos del arte musical. Se divide en tres apartados: armónica, rítmica y métrica. Tiene una clara influencia aristoxénica tanto en su enfoque filosófico como en su planteamiento. De hecho, para abordar el estudio de la armonía y, probablemente, el del ritmo (en el caso del ritmo es más difícil saberlo, ya que el tratado sobre el ritmo de Aristóxeno se ha conservado muy incompleto) sigue el mismo esquema que ya planteara Aristóxeno en su tratado. En este apartado, por tanto, son incluidos también la poesía, el teatro y la danza. El Libro II está dedicado a la música práctica o educativa, que engloba los aspectos relativos a la composición y a la interpretación. Teniendo en cuenta que considera perfecta la música que contiene melodía, ritmo y letra, en el estudio de la composición ha de considerar los aspectos melódicos, rítmicos y

observan estos aspectos) o Censorino⁵¹⁹. Nótese que el propio Fontaine (*ISCC*, pp. 422-425), tal y como se indicó en el estado de la cuestión, ya expone esta vía varroniana que llega a Isidoro a través de Quintiliano y Casiodoro.

La noticia analizada en este apartado 8.3, que recoge la opinión de Isidoro sobre la música pagana antigua, se encuentra en la segunda parte del párrafo *Etym.*3.15.2 y en el párrafo *Etym.*3.15.3, por lo que queda intercalada entre *Etym.*3.15.2, solo la primera parte, y *Etym.*3.16. Los capítulos 15 y 16 constituyen un todo estrechamente relacionado con algunos fragmentos de Quintiliano y Casiodoro y, a mucha más distancia, con algunos de Capela (evidentemente doy por hecho que Isidoro no leyó a

poéticos. Por otro lado, la parte que hace referencia a la interpretación ha de tener en cuenta la interpretación vocal, la instrumental y la escénica. No obstante, hay que destacar que este libro está orientado principalmente al estudio de la composición y tiene una clara influencia pitagórico-platónica en su intención ética. El libro está orientado a la correcta combinación de los aspectos melódicos, rítmicos y métrico-poéticos teniendo en cuenta tres ámbitos fundamentales: a) las reglas de la armonía, el ritmo y la métrica; b) el valor educativo y ético de los diferentes elementos que componen la melodía, el ritmo y la métrica; y c) la intención y el objetivo que tiene el compositor.

El Libro III está orientado a analizar la música de la naturaleza, que a su vez se divide en dos grandes bloques: el estudio de los aspectos aritméticos y el estudio de los aspectos físicos. En este libro se expondrán de una forma clara y ordenada las teorías pitagóricas y platónicas relativas a esas dos ramas de conocimiento, constituyendo un texto de vital importancia para la transmisión de las mismas que, además, aporta valiosa información. De hecho, todo el libro está dedicado a justificar el fundamento de estas teorías, realizando un análisis comparativo de la aritmética, en primer lugar, y de los elementos constitutivos del cosmos, después, a través de las relaciones que tienen con la música, sus proporciones y los elementos o partes de ésta.

Por tanto, estamos hablando de un texto de vital importancia del que pudieron llegar a Isidoro (probablemente vía Marciano Capela) tan solo algunas ideas a las que hacemos referencia en el cuerpo del texto y las analizadas en los capítulos 11 y 12 y algunas definiciones de la música analizadas en el capítulo 14; es decir, las contenidas en los capítulos 15 y 16 del Libro III de las *Etimologías* y algunas definiciones de la música. No obstante, a Isidoro llegaron solo ideas, ya que el obispo hispalense desconoció su tratado.

⁵¹⁹ Censorino fue un erudito gramático romano que vivió en el siglo III. Fue autor de dos importantes tratados, *De metris* y *De accentibus*, que gozaron de mucho prestigio en siglos posteriores, además de otras obras menores. Sin embargo, lo único que ha pervivido de él es *De die natali liber*, una pequeña obrita escrita y dedicada a su protector en el día de su cumpleaños. Esta obrita se hizo famosa en su tiempo y en siglos posteriores por tratar múltiples saberes de su época de un modo resumido aportando noticias y fuentes de autores anteriores. Se puede decir que tiene un modesto carácter enciclopédico, aunque, desde el punto de vista que nos ocupa, el de las materias del *quadrivium*, transmite fundamentalmente conocimientos relacionados con la música y la astronomía. La edición crítica de esta obra se puede ver en Rapisarda, Carmelo A., *De die natali liber ad Q. Caerellium, Prefazione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna, 1990. Véase una traducción castellana en *Censorino. El libro del cumpleaños*. Traducción y notas por M^a Nieves Fidalgo Díaz y prólogo de Carlos García Gual, Madrid, 2008. Mención aparte merece el epítome conocido como Pseudo-Censorino, atribuido tradicionalmente a este autor porque generalmente se ha transmitido junto a *De die natali liber*, pero cuya autoría actualmente es descartada por la crítica. Dicho texto, al igual que *El libro del cumpleaños*, también tiene un modesto carácter enciclopédico y también se centra en cuestiones del *quadrivium*, destacando, quizá, por encima de todas, las cuestiones musicales (9-15) y, dentro de estas, por su considerable excepcionalidad, las cuestiones rítmicas y métricas, aspectos menos tratados en textos musicales tardoantiguos. Para su edición, véase Sallmann, N., *Censorini De die natali liber ad Q. Caerellium. Accedit anonymi cuiusdam epitoma disciplinarum (Fragmentum Censorini)*. Leipzig, BT, 1983, pp. 61-86; edición anexa a la de su obra conservada *De die natali liber*, y atribuida sin dudas a este autor latino.

Arístides Quintiliano⁵²⁰), Censorino o algún otro autor neoplatónico, tal y como veremos. He sido yo, por tanto, el que he dividido estos capítulos en varias partes para poder analizar su contenido con más precisión, detenimiento y minuciosidad, ya que abarcan temáticas, aunque relacionadas, muy variadas. La primera de estas partes, *Etym.*3.15.2-3, es la analizada en este capítulo. El resto del fragmento que constituyen los capítulos 15 y 16, dedicado al estudio de distintos aspectos de la filosofía de la música antigua de corte pitagórico y platónico, será también seccionado en varias partes y analizado en los capítulos 11 y 12 de esta tesis.

Una vez comentada esta importante cuestión, paso a exponer las estrechas relaciones observadas entre los distintos textos.

En primer lugar, hay que destacar un texto conservado a día de hoy en el que considero que Isidoro pudo haberse inspirado con más probabilidad, directa o indirectamente. Se trata del fragmento 10.9-33 del Libro I de *Institutio Oratoria* de Quintiliano (autor también conocido y utilizado por Isidoro en otras partes de su obra⁵²¹), pagano, quien se limita a exponer estas noticias sin emitir juicios de valor. Absolutamente todas las ideas que expone Isidoro (tanto en este fragmento, *Etym.*3.15.2-3, como en gran parte de lo que expone a continuación en *Etym.*3.16) se encuentran en el texto de Quintiliano, pero con otro orden y, a menudo, otra redacción distinta. Del mismo modo, todas las ideas principales que expone Quintiliano se encuentran de manera resumida o, si se prefiere, esquematizada en el texto isidoriano; por lo que no hay duda de la íntima relación entre los textos de uno y otro autor.

Por otra parte, también hay que destacar que en este caso no se trata de una copia más o menos literal por parte de Isidoro. Estas consideraciones nos llevan a plantearnos dos ideas al respecto. En primer lugar, que Isidoro conoció el texto de Quintiliano resumiéndolo, adaptándolo y reelaborándolo de acuerdo con la finalidad y características de su obra, en este caso, de sus *Etimologías*. En segundo lugar, que Isidoro se basó en una fuente intermedia, hoy perdida, en la que los materiales ya venían resumidos y más o menos expuestos de la forma que los expone el obispo hispalense.

⁵²⁰ Téngase en cuenta para ello el capítulo 5, donde hablé de las fuentes clásicas que circulaban por la península ibérica, así como los conocimientos de griego de Isidoro. No se tiene noticia alguna de ninguna traducción al latín del texto de Arístides Quintiliano en esa época y siglos posteriores.

⁵²¹ Véase lo dicho al respecto más arriba en el capítulo 5 al comentar las posibles fuentes clásicas que circularon en la Hispania visigoda u opiniones de grandes especialistas como las de Díaz y Díaz (*INTR.*, p. 93), quien expone que es muy probable que Quintiliano estuviese en la biblioteca de Sevilla, y Fontaine (*ISGO*, p. 70), quien directamente afirma que Isidoro conoce la prosa clásica a través de manuales de retórica como el de Quintiliano.

Fuentes posteriores conservadas de origen varroniano (al menos en estos aspectos), pero no tan relacionadas con este fragmento isidoriano, son dos fragmentos textuales de dos obras muy importantes desde el punto de vista musical. Un fragmento de Arístides Quintiliano (2.4-5) y otro fragmento de Marciano Capela (9.921-929), autor que tiene muy en cuenta a Arístides en su libro dedicado a la música. Aproximadamente todo lo que se ha dicho sobre el texto del rétor Quintiliano se puede aplicar a los fragmentos citados de estos dos autores más tardíos, aunque, las relaciones de estos no son tan estrechas con el texto de Isidoro. Además, concretamente, en relación al fragmento que nos ocupa, *Etym.*3.15.2-3, no existe una relación evidente con el texto de Capela y tan solo la encontramos con el de Arístides Quintiliano, quien habla en un breve fragmento (2.4, pp. 57-58⁵²²) exactamente de los mismos aspectos que comenta Isidoro (de los usos religiosos y profanos de la música en celebraciones públicas y privadas y en circunstancias alegres y tristes). En relación a lo que expone Isidoro en *Etym.*3.16, tal y como veremos en los capítulos 11 y 12, la relación sigue siendo mucho más estrecha con el fragmento de Quintiliano que con los de Capela (y Arístides), aunque bien es cierto que, tal y como veremos, en *Etym.*3.16 encontramos conexiones conceptuales más estrechas con algunos fragmentos de Capela.

Por tanto, el fragmento citado del rétor hispano Quintiliano es el que guarda una relación más estrecha. De hecho, existen varias ideas, especialmente las de la última parte del texto isidoriano, es decir, las relativas a los cantos convivales, que pueden estar inspiradas en tres diferentes fragmentos de Quintiliano. En 1.10.10 se puede leer: “*testimonio sunt clarissimi poetae, apud quos inter regalia convivias laudes heroum ac deorum ad citharam canebantur*”⁵²³. En 1.10.19: “*...unde etiam ille mos ut in conviviis post cenam circumferretur lyra*”⁵²⁴. Y en 1.10.20: “*Sed veterum quoque Romanorum epulis fides ac tibias adhibere moris fuit*”⁵²⁵.

⁵²² Debido a la extensión del capítulo cito la paginación de la edición de Winington-Ingram (*Quintilianus de música libri tres*. Leipzig, BT, 1963) para localizar mejor este fragmento.

⁵²³ “y de tal testimonio sirven los más ilustres poetas, en cuyas obras se cantaban dentro de los banquetes regios las alabanzas de los héroes y dioses al son de las cítaras”.

⁵²⁴ “De ahí también aquella costumbre de que, en los banquetes, terminado el yantar, pasara a corro la lira”.

⁵²⁵ “Mas también en los banquetes de los antiguos romanos hubo la costumbre de emplear instrumentos de cuerda y flautas”.

ISIDORO	QUINTILIANO
<i>Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus sollemnibus, omnibusque laetis vel tristioribus rebus. Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus threni et lamenta ad tibias canabantur. In conviviiis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur convivial genus canticorum</i>	<i>testimonio sunt clarissimi poetae, apud quos inter regalia convivia laudes heroum ac deorum ad citharam caneantur</i>
	<i>unde etiam ille mos ut in conviviiis post cenam circumferretur lyra</i>
	<i>Sed veterum quoque Romanorum epulis fides ac tibias adhibere moris fuit</i>

Por último hay que destacar la importancia de Casiodoro, autor más cercano en el tiempo a Isidoro, quien también hace referencia a estos usos de la música de un modo más genérico en *Inst.2.5.2*: “*Musica ergo disciplina per omnes actus vitae nostrae hac ratione diffunditur*”⁵²⁶, expresando unas ideas muy parecidas a las que se pueden observar en Arístides Quintiliano (2.4): “*Οὐκ οὖν ἔνεστι πρᾶξις ἐν ἀνθρώποις ἥτις ἄνευ μουσικῆς τελεῖται*”⁵²⁷.

⁵²⁶ “Así pues la disciplina de la Música es difundida con todos los actos de nuestra vida”.

⁵²⁷ “Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música”.

9. ISIDORO HISTORIADOR. UNA “HISTORIA DE LA MÚSICA” ISIDORIANA

La faceta historiográfica de Isidoro de Sevilla es una de las más notables de su poliédrica personalidad. Ya se ha expuesto más arriba en líneas generales el pensamiento histórico-político del obispo hispalense y se han explicado las obras de carácter histórico que escribió, las circunstancias que las alumbraron y las distintas ediciones de las mismas, isidorianas y actuales⁵²⁸.

A lo largo de alguna de esas obras de carácter histórico (en este caso me estoy refiriendo a la *Crónica universal*), y en otras obras con contenido y orientación distinta (como ocurre con distintos pasajes de otras tantas como las *Etimologías*, las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* y el *Libro de los números*), el obispo hispalense expone abundante información sobre los orígenes de la música y sus inventores, así como sobre grandes músicos y logros musicales destacables del pasado, demostrando, una vez más, su erudición y su afición por las antigüedades.

Evidentemente, Isidoro no escribe una historia de la música al uso (en el sentido moderno del término). Sin embargo, sí escribe una *Crónica universal* siguiendo la tradición literaria anterior, en la que se exponen los principales nombres y hechos acontecidos a lo largo de la historia desde la creación del mundo hasta, en este caso, la época del propio Isidoro⁵²⁹. Por tanto, al extraer de esta *Crónica* las distintas noticias sobre grandes músicos y logros musicales del pasado (sobre las que se articulan otras noticias relativas a estos mismos temas pertenecientes a las *Etimologías*, a las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, al *Libro de los números*, a *Sobre los oficios eclesiásticos* y, en menor medida, a *Sobre hombres ilustres* y a los *Versos*), se obtiene una idea bastante interesante de la concepción isidoriana de la historia de la música⁵³⁰.

Sobre la concepción isidoriana de la historia de la música (y de la historia en general) se pueden establecer, de momento, dos características generales. En primer lugar, se puede observar cómo la historia isidoriana se articula siguiendo la tradicional concepción de la

⁵²⁸ Véanse los apartados 6.11 y 6.15. Además, tanto en esos apartados como en la bibliografía final de la tesis, se ofrece bibliografía científica que analiza el pensamiento histórico-político del obispo hispalense. Para el pensamiento histórico de Isidoro, véanse Fontaine, J., *ISGO*, pp. 162-167; Alonso-Núñez, J.M., “Aspectos del pensamiento historiográfico...”; Martín, J. C., “La *Crónica Universal*...”; Reydellet, M., “Les intentions idéologiques et politiques...”; Romero, J.L., “S. Isidoro de Sevilla, su pensamiento político-histórico...”; Sánchez Salor, “El providencialismo en la historiografía...”; F. E. de Tejada, “Ideas políticas y jurídicas...”; Vázquez de Parga, L., “Notas sobre la obra histórica...”.

⁵²⁹ Véase el apartado 6.11.

⁵³⁰ Obviamente, como no podía ser de otra manera, estoy hablando de Historia o de Historia de la música teniendo en cuenta el concepto de Historia existente en la Antigüedad y en la Alta Edad Media, no el actual, que parte desde los primeros testimonios escritos.

historia agustiniana en la que el mundo es dividido en seis edades de acuerdo con algunos hechos bíblicos relevantes⁵³¹. En segundo lugar, se puede comprobar la enorme influencia que ejercen algunos aspectos de la concepción de la historia de Eusebio de Cesarea, transmitida a Isidoro a través del *Cronicón* de Jerónimo, en el que los hechos aparecen expuestos en una especie de tablas (cercanas a los viejos anales romanos en finalidad y brevedad) en las que se establecen distintos sincronismos entre las grandes naciones de la Antigüedad desarrolladas en Oriente Medio y el Mediterráneo⁵³². Además, habría que añadir un detalle importante, pues se observa cómo, siguiendo también a Jerónimo, Isidoro continúa con la tradición heurística o “heuremática” (qué autor o qué personaje ha creado algo), tan común en los manuales y compendios de este periodo⁵³³.

Teniendo en cuenta estos aspectos, quiero hacer notar otras cuatro ideas principales en relación a la distribución de las noticias musicales que serán analizadas a lo largo del capítulo. En primer lugar, hay que destacar que muchas de las noticias que expone Isidoro relacionadas con la música hacen referencia a los dioses y héroes clásicos, situándolos en la Tercera Edad agustiniana (entre las épocas de Abraham y de David) y, dentro del cómputo de años de Eusebio-Jerónimo, entre los años 3184 y 4124. En segundo lugar, hay que destacar la presencia del rey David, el personaje más importante del pensamiento histórico-musical isidoriano, quien, al igual que el resto de personajes bíblicos y cristianos, es mencionado en la *Crónica* sin atribuirle cualidad musical alguna, por lo que se debe acudir al resto del corpus isidoriano (en este caso a las *Etimologías*, a las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, al *Libro de los números* y a *Sobre los oficios eclesiásticos*) para encontrar noticias musicales sobre él. Como no podía ser de otra manera teniendo en cuenta la división de la historia agustiniana, la alusión a David está situada nada más comenzar la Cuarta Edad del mundo (cap. 106a,

⁵³¹ Primera Edad, desde la Creación hasta el Diluvio Universal. Segunda Edad, desde el Diluvio hasta el nacimiento de Abraham. Tercera Edad, desde Abraham hasta David. Cuarta Edad, desde el reinado de David hasta el cautiverio en Babilonia. Quinta Edad desde el cautiverio en Babilonia hasta el nacimiento de Cristo, con el que da comienzo a la Sexta Edad.

⁵³² Véase la nota 234, donde ya se habló brevemente de Eusebio y Jerónimo y de la obra de ambos. Del mismo modo, se habló del *Cronicón* de Eusebio y las novedades que aporta su contenido y la distribución del mismo. En esa misma nota también se expuso la relación existente entre el *Crónica* de Eusebio y el de Jerónimo, por un lado, y el de Jerónimo y la *Crónica Universal* de Isidoro, por otro lado; indicando, además, en qué parte del *Cronicón* de Jerónimo se inspira Isidoro para hacer su obra.

⁵³³ Véase al respecto el apartado 5.4.

añadido en la segunda versión, año 4124)⁵³⁴. En tercer lugar, hay que destacar una noticia sobre Pitágoras⁵³⁵, personaje (evidentemente, histórico) bastante posterior al rey David (que también es un personaje histórico), que, al contrario que aquel, ha de ser ya considerado como un filósofo, un científico que estudia la materia de la música desde la razón. Isidoro también expone otras noticias de otros personajes importantes que destacaron en otras ramas de conocimiento estrechamente relacionadas con la música, como es el caso de la poesía. Estos autores son expuestos a lo largo de las tres edades del mundo siguientes, ya que la lista, como veremos, llega hasta la época del propio Isidoro. Pitágoras es situado al comienzo de la Quinta Edad (entre el cautiverio en Babilonia y el nacimiento de Cristo) y, dentro del cómputo de años de Eusebio-Jerónimo, entre los años 4679 y 4713. Por último, en cuarto lugar, hay que destacar un aspecto muy importante, a mi juicio el más importante, que analizamos en el siguiente apartado: antes de todos estos personajes, Isidoro atribuye la invención de la música a un personaje bíblico, Jubal, que es situado en la Primera Edad del mundo (entre la

⁵³⁴ No obstante, hay que destacar que existe una segunda alusión indirecta al nombre de David que se concretará en el apartado 9.5.

⁵³⁵ Pitágoras de Samos fue un filósofo, matemático y músico de los siglos VI-V a. C., creador de una gran escuela filosófica que tendrá una importante repercusión posterior. Aunque no se ha conservado ningún escrito suyo, sus ideas fueron transmitidas por sus seguidores (también por otros muchos autores ajenos a la escuela) que, a lo largo de los siglos, siempre mostraron una gran devoción hacia el maestro fundador. Su filosofía se basa en el *número*, principio fundamental y ordenador del cosmos (término este último que, precisamente, significa orden) y principio, por tanto, de todas las cosas que lo componen. Filolao de Crotona –Frs. 1 408, 4; 412, 4 (Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, 3. vols., Dublin, 1975)–, filósofo pitagórico del siglo V a. C. y discípulo casi directo de Pitágoras, dice que todo lo conocido tiene un número que está en la base de todas las cosas, en su esencia, en las cosas divinas y humanas y, por supuesto, en la música. Este es un ejemplo, capital por su antigüedad, de la especial predilección que la escuela pitagórica siempre demostró por el estudio del número y por las disciplinas matemáticas.

En base a ese principio, los pitagóricos tratan de explicar la música juzgándola siempre desde el punto de vista de la razón, desde el punto de vista filosófico y teórico-conceptual, por encima del de la percepción, del punto de vista práctico (hecho que, debido a su influencia, tendrá una repercusión fundamental a lo largo de toda la historia de la música). Su doctrina musical es compleja y está recogida en multitud de fuentes a lo largo de toda la literatura de la Antigüedad, siendo tratada también en épocas posteriores. No obstante, se puede simplificar en dos ideas básicas. En primer lugar, los pitagóricos consideran que la música está constituida por una serie de razones o proporciones (*λόγος*, *lógos*) que no son sino el reflejo de ese principio fundamental y ordenador del cosmos: el *número*. En segundo lugar, defienden una clara relación e influencia de la música en el alma del hombre, la naturaleza y el universo (regidos todos por ese mismo principio, esos mismos números, razones o proporciones que también se hallan en la música).

Además, hay que destacar otros aspectos que también tendrán una gran influencia posterior. El pitagorismo, debido a la influencia del orfismo, defendió la metempsicosis de las almas, así como el concepto de vida como expiación o purificación para poder regresar junto a los dioses o a lo divino que existe dentro de nosotros. Pero al contrario que el orfismo, donde esta función catártica se obtiene de los ritos y las prácticas, en la doctrina pitagórica se obtiene mediante el cultivo del conocimiento y la ciencia; es decir, mediante la vida contemplativa, la denominada *vida pitagórica*, que eleva al hombre y lo conduce a la contemplación de la verdad. Dentro de estas concepciones, las ciencias matemáticas en general y la música en particular vuelven a ocupar un lugar fundamental, convirtiéndose en el objeto principal de estudio del pitagorismo.

Para una visión general, véanse Burkert, W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (EEUU), 1972; Figari, J., *La philosophie pythagoricienne de la musique*, París, 2002.

Creación y el Diluvio) y, dentro del cómputo de años de Eusebio-Jerónimo, entre el año 1454 y 1642.

9.1. EL ORIGEN JUDEOCRISTIANO DE LA MÚSICA: JUBAL

Isidoro atribuye a la música un origen judeocristiano, un origen bíblico. El obispo hispalense, basándose en la *Biblia* (Ge.4.21), considera a Jubal, de la estirpe de Caín, como el primer músico de la historia y el padre de todos los músicos, siendo el primero de estos en aparecer en su *Crónica* (cap. 14, año 1454): “*Hac quoque aetate Iubal ex genere Cain artem musicam repperit*”⁵³⁶.

Este origen bíblico de la música supone una novedad en la obra de Isidoro si la comparamos con la obra de Jerónimo (y, probablemente, con la obra perdida de Eusebio). Es algo que Isidoro hace *ex profeso*, ya que el *Cronicón* de Jerónimo es la principal fuente de información que Isidoro tiene sobre esta serie de noticias de carácter heurístico sobre la música y en ella no aparece absolutamente nada sobre este origen bíblico de la música, mientras que, por el contrario, sí se observan varias noticias sobre personajes de la mitología grecolatina. Además, si analizamos el resto de fuentes utilizadas por Isidoro para escribir sus reflexiones sobre la música, resulta evidente que el obispo hispalense dispuso de muchas más noticias acerca del origen mitológico-pagano de la música que de su origen judeocristiano (y eso que gran parte de ellas proceden de autores cristianos).

De hecho, si observamos la gran obra de James Mckinnon, *Music in early Christian Literature* (Cambridge, 2012), se corrobora esta tendencia, pues se puede observar que, entre los autores cristianos de estos primeros siglos que tratan los orígenes de la música citados por el autor estadounidense, Taciano (*Orat.1, 22, 33*), Teófilo de Antioquía (*Autol.2.30*)⁵³⁷ y Clemente de Alejandría (*Strom.1.16.76*), tan solo Teófilo señala a Jubal como el creador de la música; y, evidentemente, tal y como se ha demostrado más arriba en el capítulo 5 (especialmente en el apartado 5.3), todo hace indicar que Isidoro no leyó a un autor tan lejano en la distancia cultural y en el tiempo como Teófilo.

⁵³⁶ “*También en esta época Jubal, del linaje de Caín, descubrió el arte de la música*”.

⁵³⁷ Teófilo nació y vivió en el siglo II d. C. Nació en una ciudad cercana al Éufrates y, como tantos otros padres de la Iglesia, recibió una sólida formación pagana. Posteriormente se convirtió al cristianismo y llegó a ser obispo de la importante sede de Antioquía. Su principal obra es la citada *A Autólico*, libro de carácter polémico en el que defiende el cristianismo frente al paganismo de su amigo Autólico. En el segundo de los tres libros que componen la obra, donde se encuentra el fragmento que nos ocupa, enfrenta a los poetas y filósofos griegos con lo narrado en el comienzo del Génesis y los profetas bíblicos.

Es fundamental destacar que esta innovación isidoriana sobre el origen cristiano de la música (y otros aspectos derivados de la misma) ha pasado inadvertida para la crítica desde que Fontaine (*ISCC*, pp. 421-422) se percatara de que Isidoro atribuía a Tubal (no a Jubal) el origen de la misma en su *Chronica*. Sin embargo, el gran erudito francés tan solo trata este asunto de pasada (nueve líneas) en un apartado dedicado a la historia de la música que solo ocupa página y media (pp. 421-422). Fontaine se limita a exponer el hecho sin hacer distinción alguna entre Tubal y Jubal (asunto que será comentado en el siguiente apartado), ya que tan solo habla de Tubal, aun mencionando expresamente también la *Crónica* isidoriana, texto en el que se menciona a Jubal. Tampoco hace referencia alguna a la innovación de Isidoro en relación al texto jeronimiano y a la literatura anterior, y no comenta los motivos que conducen al obispo hispalense a realizar tal aportación.

En un artículo muy posterior, Michel Huglo⁵³⁸ retoma esta cuestión de pasada (le dedica únicamente una nota al pie) sin entrar a analizarla, deteniéndose en la utilización que Isidoro hace de los nombres de Jubal y Tubal como creadores de la música, aportando una solución al respecto con la ayuda del editor de la obra (J. C. Martín), y destacando cómo esta cuestión ha pasado “*hasta ahora inadvertida para todos los musicólogos*”.

Por tanto, estamos hablando de un aspecto fundamental para comprender el pensamiento histórico-musical isidoriano que es prácticamente virgen, como la casi totalidad de lo que se analiza en este capítulo y la gran mayoría de lo que se analiza en esta tesis⁵³⁹.

⁵³⁸ Michel Huglo: “La tradición de la Musica Isidori en la Península Ibérica”, *Hispania Vetust. Manuscriptos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, S. Zapke (ed.), Bilbao, 2007, pp. 61-93, p. 85, n. 15.

⁵³⁹ Para ver el resto de estudios que se han acercado al pensamiento histórico-musical isidoriano y la poca atención que han prestado a este asunto, véase el capítulo 2, dedicado al estado de la cuestión. Para el caso concreto de Jubal, véanse Cohen, J., “Jubal in the Middle Ages”, *Yûbal/Yuval: Studies of the Jewish Music Research Centre III*, 1974, pp. 83-99, para la evolución musical de este personaje a lo largo de la Edad Media; Daolmi, D., “Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music. With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)”, *Philomusica on-line* 16, 2017, pp. 1-42, para la evolución posterior en la historia de la arte; y sobre todo Mckinnon, J., “Jubal uel Pythagoras, quis sit inuentor musicae: thoughts on musical historiography from Boethius to Burney”, *The Musical Quarterly* 64, 1978, p. 1-28, quien centra esta controversia en la evolución posterior del pensamiento musical, especialmente dentro del ámbito de la patrística. No obstante, el trabajo más completo sobre este asunto es mi estudio (todavía en prensa) Diago Jiménez, J. M., “El origen judeocristiano de la música en la obra de Isidoro de Sevilla”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 32, 2019; donde profundizo mucho en este tema, resolviendo, además, un aspecto que no analizo aquí: las causas que llevaron a Isidoro a mantener las dos versiones distintas (Tubal y Jubal) del origen judeocristiano de la música.

9.1.1. JUBAL Y TUBAL COMO CREADORES DE LA MÚSICA

Es preciso indicar que en las *Etimologías* la creación de la música no es atribuida a Jubal, sino a Tubal, su hermanastro por parte de padre. Además, esto ocurre en dos pasajes distintos del Libro III de las *Etimologías*. En *Etym.*3.15.1 se puede leer: “*Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium*”⁵⁴⁰. En *Etym.*3.21.2 Isidoro hace a Tubal inventor de la cítara y el salterio: “*Citharae ac psalterii repertor Túbal, ut praedictum est, perhibetur*”⁵⁴¹.

Es importante destacar que estamos hablando de un personaje distinto a Jubal. Según la Biblia (*Ge.*4.19-22), Lamec de la estirpe de Caín, tomo para sí dos mujeres, Ada y Zila. De la primera nacieron Jabal y Jubal. De la segunda, Tubalcaín (Tubal, de la estirpe de Caín) y Naama. Cada uno de estos hijos varones personifica el origen bíblico de algunas de las más antiguas disciplinas humanas. Jabal fue el padre de los que habitan en tiendas y crían ganados; es decir, fue el creador de la ganadería (*Ge.*4.20)⁵⁴². Jubal, su hermano, fue el padre de todos los que tocan la cítara y el órgano; es decir, fue el padre de la música (*Ge.*4.21). Por su parte, Tubal fue el artífice de toda obra de bronce y de hierro (*Ge.*4.22); es decir, el primer herrero, por lo que ha de ser considerado el padre de la metalurgia.

Es difícil precisar por qué Isidoro en las dos versiones de su *Chronica* (fechadas en torno al 615-616, la primera, y el 626, la segunda) atribuyó el origen de la música a Jubal y posteriormente en los pasajes citados de las *Etimologías* (obra que revisó y modificó hasta su muerte dejándola inconclusa) hizo lo propio con Tubal.

El primer motivo que puede venir a la cabeza es la confusión, ya que cabe pensar que Isidoro pudo confundir a estos dos personajes. Sin embargo, esta hipótesis debe desecharse de inmediato debido al enorme conocimiento que Isidoro demuestra tener sobre la Biblia, y especialmente sobre los libros del Antiguo Testamento, tal y como se observa a lo largo de toda su obra. Del mismo modo, hay que destacar el hecho de que estos dos hermanos, Jubal y Tubal, aparecen en dos pasajes contiguos del Génesis (4.21-22), por lo que su diferenciación y relación se aprecia claramente con un solo golpe de vista. Además (y lo más importante), no se debe olvidar que el propio Isidoro

⁵⁴⁰ “*Moisés dice que el inventor del arte de la música fue Túbal, de la estirpe de Caín y que vivió antes del diluvio*”.

⁵⁴¹ “*Tubal, como ya hemos dicho, pasa por ser el inventor de la cítara y del salterio*”.

⁵⁴² Evidentemente, se trata de un lenguaje totalmente metafórico que, como he dicho, ejemplifica el origen de distintas actividades humanas. Si leemos la Biblia en un sentido literal Abel, por ejemplo, fue pastor antes que él, y, por tanto, el primer ganadero y padre de la ganadería. En este sentido Jabal solo podría ser considerado el padre de la ganadería nómada.

los distingue perfectamente en su *Chronica* (cap. 14, año 1454): “*Hac quoque aetate Iubal ex genere Cain artem musicam repperit, cuius etiam frater Tubalcain aeris ferrique inuentor fuit*”⁵⁴³.

Por tanto, quizá lo más probable es pensar que esta situación se deba a una asimilación de la leyenda helénica, recogida en la mayoría de los tratados musicales de corte pitagórico y platónico tardoantiguos, que atribuía a Pitágoras el descubrimiento de las distintas consonancias musicales debido a la inspiración que le llegó tras escuchar el sonido de unos martillos en una fragua⁵⁴⁴. A raíz de ello, el gran filósofo realizó una serie de experimentos que le condujeron al descubrimiento de las distintas consonancias musicales y las proporciones matemáticas que las definen.

Esta postura cobra más fuerza si tenemos en cuenta que Isidoro menciona esta leyenda justo a continuación de la primera referencia que hace sobre Tubal como creador de la música en las *Etimologías*. Es decir, en *Etym.*3.15.1 se puede leer: “*Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium. Graeci uero Pythagoream dicunt huius artis [refiriéndose, obviamente, a la música] inuenisse primordia ex malleorum sonitu et chordarum extensione percussarum*”⁵⁴⁵. Además, si observamos el discurso de Isidoro se puede comprobar cómo introduce la distinción del origen de la música para los cristianos (“*Moyses dicit*”) y para los paganos (“*Graeci [...] dicunt*”). Sitúa, por tanto, a una figura bíblica en el origen de la música cristiana, contraponiéndola a una figura de enorme peso en la tradición filosófica y musical pagana, Pitágoras; estableciendo un único nexo de unión entre ambas: el trabajo con el sonido de los metales, de los martillos de metal (“*malleorum sonitu*”). Esta es la explicación más lógica a la sustitución de Jubal por Tubal que Isidoro realiza en las *Etimologías*, contradiciendo los pasajes citados de la Biblia y contradiciéndose a sí mismo en lo dicho en su *Crónica*.

9.1.2. FUNDAMENTACIÓN DE LA INNOVACIÓN ISIDORIANA SOBRE EL ORIGEN JUDEOCRISTIANO DE LA MÚSICA

La innovación isidoriana de incluir a Jubal como creador de la música se puede argumentar desde dos perspectivas o puntos de vista. Una primera posición con un

⁵⁴³ “*También en esta época Jubal, del linaje de Caín, descubrió el arte de la música y su hermano Tubalcain fue el inventor del bronce y el hierro*”.

⁵⁴⁴ Esta leyenda será comentada en el apartado 9.7.

⁵⁴⁵ “*Moisés dice que el inventor del arte de la música fue Tubal, de la estirpe de Caín y que vivió antes del diluvio. Por su parte, los griegos afirman que fue Pitágoras quien echó los cimientos de este arte, inspirándose en el sonido de los martillos y de la percusión de cuerdas tensadas*”.

carácter más polémico y cultural y una segunda posición con un carácter más teológico y cronológico.

En relación a la primera posición, la de carácter polémico y cultural, hay que destacar un hecho: Isidoro es plenamente consciente de la importancia de situar la cultura judeocristiana a un nivel superior o, al menos, al mismo nivel que la cultura grecolatina y, por eso, considera y expone en primer lugar, partiendo de sus conocimientos bíblicos, que la música tuvo unos orígenes judeocristianos. Del mismo modo, también es igualmente consciente de la importancia de relacionar o “conciliar” aspectos de ambas culturas, aunque siempre, como acabo de indicar, intentando supeditar los aspectos de la cultura pagana a la cristiana.

Este hecho no es exclusivo del ámbito musical y se puede extender a otros campos y disciplinas intelectuales⁵⁴⁶, cuyo caso más paradigmático y también más extremo lo constituye *Sobre el universo*⁵⁴⁷, con las distintas explicaciones de fundamentación cristiana que va dando (y tratando de conciliar con las paganas) a cada uno de los fenómenos astronómicos expuestos (que ya gozaban de una explicación científica pagana en la rica tradición que sobre este tema se desarrolló en la literatura anterior grecolatina)⁵⁴⁸.

Sin embargo, uno de los fragmentos más ilustrativos de esta idea que se pueden encontrar en todo el corpus isidoriano lo tenemos en *Etym.*1.39.11, donde Isidoro habla sobre los orígenes de la poesía al comentar los orígenes del hexámetro. El fragmento habla por sí solo: “*Hunc primum Moyses in cantico Deuteronomii longe ante Pherecyden et Homerum cecinisse probatur. Vnde apparet antiquiorem fuisse apud Hebraeos studium carminum quam apud gentiles, siquidem et Iob Moysi temporibus adequatus hexametro versu, dactylo spondeoque, decurrit*”⁵⁴⁹.

Este interés tampoco es exclusivo de Isidoro de Sevilla y, tal y como se puede observar en otras disciplinas fundamentales, responde también a una tradición anterior. De hecho, el interés de la historiografía por igualar la cultura judeocristiana con la grecolatina ya se puede apreciar, entre otras muchas obras, en el *Cronicón* de Eusebio-Jerónimo

⁵⁴⁶ En el apartado 8.3, ya se ha visto cómo Isidoro hace a Salomón creador de los epitalamios y a Jeremías de los trenos, contraponiéndolo a Simónides.

⁵⁴⁷ Véase lo dicho al respecto en el apartado 6.6.

⁵⁴⁸ Véase, Fontaine, J., *Isidore de Seville. Traité de la nature*, Bordeaux: Féret et fils, 1960, pp. 11-13.

⁵⁴⁹ “*Está comprobado que Moisés lo empleó en el cántico del Deuteronomio muchísimo antes que Ferécides y Homero. De donde se desprende que el cultivo de la poesía fue mucho más antiguo entre los hebreos que entre los gentiles, ya que en tiempos de Moises Job empleó el verso hexámetro, integrado por dáctilos y espondeos*”.

(interés que continúa el obispo hispalense en su *Crónica*), donde tratan de relacionar cronológicamente las distintas culturas de la Antigüedad a través de las tablas más arriba referidas, igualando los méritos de unas y otras. Este aspecto también lo podemos observar en la propia finalidad del *De viris illustribus* de Jerónimo, también comentada, pues el sabio de Estridón desea destacar la labor de los grandes nombres del cristianismo e igualarlos así en gloria intelectual y moral a los del paganismo (obra que no se debe olvidar que sirve de inspiración al obispo hispalense para escribir la suya homónima).

El propio Isidoro refleja esta idea de manera explícita cuando expone su pensamiento historiográfico en las *Etimologías*. Así, por ejemplo, al hablar de los primeros escritores de historia afirma (*Etym.*1.42.1): “*Historiam autem apud nos primus Moyses de initio mundi conscripsit. Apud gentiles vero primus Dares Phrygius de Graecis et Troianis historiam edidit*”⁵⁵⁰. Isidoro trata de destacar o, al menos, igualar (aunque cita primero a Moisés y, por tanto, en cierta manera lo destaca) como inventores de la historia a un personaje capital de la cultura judeocristiana, Moisés, con un personaje (Dares, héroe homérico de la Guerra de Troya) representante de la cultura grecolatina, más rica desde el punto de vista historiográfico y científico en general. El mismo caso se pudo observar más arriba en la comparación establecida en *Etym.*3.15.1 entre Tubal y Pitágoras, representando cada uno a su respectiva tradición cultural.

En relación a la segunda posición, la de carácter teológico y cronológico, es necesario señalar el motivo teológico evidente que subyace en todo este asunto: Isidoro sitúa a Jubal como inventor de la música y padre de todos los músicos porque tiene la verdadera convicción de que todo lo creado, incluida la música, procede de la obra de Dios; y más cuando este aspecto se encuentra de manera tan clara en la Biblia y, encima, prácticamente al comienzo de la misma (*Ge.*4.21). Este es el motivo más importante y el que da sentido a la inclusión de Jubal en su obra. Isidoro no puede concebir que algo como la música, tan profundo y tan arraigado en la tradición y en la liturgia cristianas y, por tanto, tan cercano a Dios, tenga un origen pagano; y más cuando la Biblia habla con una claridad meridiana respecto a este asunto.

⁵⁵⁰ “Entre nosotros, el primero que escribió una historia sobre el inicio del mundo fue Moisés. Entre los gentiles, fue Dares, el frigio, que compuso una historia sobre los griegos y los troyanos”.

Esta última idea se comprende todavía más si analizamos otro motivo de carácter más cronológico: el cascarón histórico que envuelva a la *Crónica*, al pensamiento histórico isidoriano y, por tanto, a su concepción de la Historia de la música, del que ya se indicaron dos niveles. Por un lado, hay que señalar la tradicional concepción de la historia agustiniana, ya comentada, de evidente fundamentación y carácter bíblicos, en la que el mundo es dividido en seis edades de acuerdo con hechos principales expuestos en la Biblia. Por otro lado, la concepción de la historia de Eusebio de Cesarea, también comentada, transmitida a Isidoro a través del *Cronicón* de Jerónimo, en el que los hechos aparecen expuestos en forma de tablas superpuestas en las que se establecen distintos sincronismos entre las grandes culturas de la Antigüedad.

Pues bien: esta doble estructura cronológica, que gracias a Agustín tiene un marcado carácter bíblico y que gracias a Eusebio-Jerónimo relaciona la cultura judeocristiana con las grandes civilizaciones y culturas del mundo antiguo, es la que envuelve todas las noticias sobre los orígenes y los inventores de la música.

Por tanto, teniendo en cuenta este armazón histórico y el profundo sentir religioso de Isidoro, el obispo hispalense tan solo tuvo que incluir en su exposición la noticia de Jubal en el lugar correspondiente siguiendo la sucesión de hechos narrada en el Génesis para demostrar así el origen bíblico de la música. Evidentemente, este lugar debe estar situado en la Primera Edad del mundo agustiniana (entre la Creación y el Diluvio) y, dentro del cómputo de años de Eusebio-Jerónimo, entre el año 1454 y 1642.

9.2. EL ORIGEN GRECORROMANO DE LA MÚSICA. CURETES, CORIBANTES Y DÁCTILOS ÍDEOS.

Una vez demostrado el origen bíblico de la música, y según se puede observar en el relato establecido en su *Crónica*, Isidoro trata el origen mitológico grecorromano de la música.

El doctor hispalense considera que las primeras manifestaciones musicales relacionadas con la mitología grecolatina se dieron en la isla de Creta, siendo, sin duda, consciente de la riquísima tradición mitológica de esa isla y de sus antiquísimas raíces humanas (al respecto, véase *Etym.*14.6.15-16). El obispo hispalense relaciona las primeras manifestaciones musicales con las figuras mitológicas de los curetes⁵⁵¹, los coribantes⁵⁵²

⁵⁵¹ En los textos griegos, aparecen diferentes historias (con sus respectivas variantes) sobre unos seres denominados curetes. Sin embargo, los curetes a los que se refiere Isidoro son unas divinidades que se encargaron de cuidar a Zeus durante su nacimiento y realizaban una danza haciendo sonar fuertemente

y los dáctilos ideos⁵⁵³; recogiendo para ello dos noticias que expone en distintos lugares de su obra. En su *Crónica* habla de los Curetes y Coribantes (Cap. 51, año 3688): “*Tunc primi Coretes et Coribantes modulata in armis saltationem et consonam inuenerunt*”⁵⁵⁴; y en sus *Etimologías* menciona a los dáctilos ideos (*Etym.*14.6.16): “*studium musicum ab Ideis dactylis in ea coeptum*”⁵⁵⁵.

En el fragmento de la *Crónica* isidoriana los curetes y los coribantes no aparecen diferenciados (de hecho, parece que Isidoro los confunde igual que ocurre con gran parte de la literatura anterior) y son citados como los primeros músicos después de Jubal. Estos aspectos se dan también en la fuente utilizada por Isidoro: el *Cronicón* de Jerónimo (col. 285-286), donde también aparecen los curetes y coribantes situados los primeros cronológica y musicalmente hablando (recuérdese que en el *Cronicón* de Jerónimo no aparece Jubal) y confundidos los unos con los otros (o, al menos, no son diferenciados). Por último, al igual que Isidoro, en el *Cronicón* de Jerónimo también se les atribuye la ejecución de una danza armoniosa con sus armas: “*Curetes et corybantes Cnoson condiderunt, qui modulata et inter se concientem in armis saltationem repererunt*”⁵⁵⁶.

ISIDORO	JERÓNIMO
<i>Tunc primi Coretes et Coribantes modulata in armis saltationem et consonam inuenerunt</i>	<i>Curetes et corybantes Cnoson condiderunt, qui modulata et inter se concientem in armis saltationem repererunt</i>

sus armas o sus címbalos para que Cronos no pudiese escuchar los llantos o los ruidos que emitía el pequeño Zeus (*Apollod.*1.1.6-7).

⁵⁵² También son múltiples (y, en muchos casos, diferentes entre sí) las historias que aparecen en la literatura grecolatina sobre los coribantes, aunque generalmente son definidos como sacerdotes mitológicos relacionados con el culto de Rea-Cibeles (*Ov.Fast.*4.215-215). Estos orígenes difusos relacionados con Rea, madre de Zeus, hacen que en muchas ocasiones aparezcan estrechamente relacionados, identificados o confundidos con los curetes (*Str.*10.3.12, *Verg.Aen.*3.111-112). Por otro lado, la asociación de los coribantes con la música está también constatada en la literatura griega. Al respecto, cabe destacar a Eurípides (*Ba.*123-124), quien los relaciona con Baco y los hace creadores de un instrumento membranófono de percusión sin determinar, entregándoselo a Rea.

⁵⁵³ Al igual que ocurre con los curetes y los coribantes, también hay varias historias sobre los dáctilos ideos, mencionados en diversos textos de la literatura grecolatina (*A.R.*1.1128-1131), donde en ocasiones son relacionados, identificados o confundidos con los curetes (*Paus.*5.7.6). Los dáctilos ideos son unos seres autóctonos, igual que los curetes, los coribantes y los telquines (*Ruiz de Elvira, Op. cit.*, pp. 141-143), que nacieron al clavar su madre, la ninfa Anquíala, los dedos en el suelo para coger tierra con ambas manos.

⁵⁵⁴ “*Por entonces los curetes y los coribantes inventaron los primeros una danza con armas melodiosa y armoniosa*”

⁵⁵⁵ “*En ella se inició el estudio de la música por los dáctilos ideos*”.

⁵⁵⁶ No existe traducción castellana de esta obra.

Isidoro también relaciona (o confunde) a los dáctilos ideos con los curetes y los coribantes, al menos en su origen cretense y en sus habilidades musicales. En el *Cronicón* de Jerónimo (col. 127 y col. 297) no se les describe ninguna capacidad musical, ya que en ellas aparecen fundamentalmente como maestros del trabajo del hierro, aspecto que encontramos ya desde Hesíodo (*Fr.*282), y de otras disciplinas no musicales⁵⁵⁷. Esto hace pensar que la fuente utilizada por Isidoro para la noticia de los dáctilos ideos la podemos rastrear en la *Colección de hechos memorables* de Solino (11.5-6), autor muy utilizado por Isidoro para la confección de ese Libro XIV de las *Etimologías*. En la *Colección de hechos memorables* de Solino se puede leer, evidentemente con mayor profusión de detalles, lo siguiente: “*studium musicum inde coeptum, cum Idaei dactyli modulos crepitu ac tinnitu aeris deprehensos in versificum ordinem transtulissent*”⁵⁵⁸. Por tanto, las relaciones con el texto isidoriano son más que evidentes, pues Isidoro se expresa en los mismos términos.

ISIDORO	SOLINO
<i>studium musicum ab Ideis dactylis in ea coeptum</i>	<i>studium musicum inde coeptum, cum Idaei dactyli modulos crepitu ac tinnitu aeris deprehensos in versificum ordinem transtulissent</i>

En cualquier caso, a pesar de que en las fuentes mitográficas aparecen distintas versiones sobre estos tres tipos de seres (confundiéndolos entre ellos, tal y como hemos visto, en ocasiones), generalmente, los curetes, los coribantes y los dáctilos ideos tienen un punto en común. Todos aparecen (los dos primeros más que los terceros) asociados al nacimiento de Zeus o a su infancia en la isla de Creta, donde Rea tuvo que huir para evitar que Cronos se comiera a Zeus al nacer, al igual que había hecho con sus hermanos mayores. Y es este relato, a mi juicio fundamental, lo que interesa a Isidoro, quien, sabedor a través de él de la antigüedad de estos seres (así como de las antiquísimas y esplendorosas raíces humanas rastreables en Creta), los sitúa cronológicamente los primeros en el arte de la música después de Jubal.

⁵⁵⁷ No obstante, existe un interesante testimonio en la *Vida de Pitágoras* de Porfirio (17) que relaciona a los dáctilos ideos con la música, donde se atribuye a estos seres el descubrimiento de los fundamentos matemáticos de la música.

⁵⁵⁸ “*Allí se inició el estudio de la música, cuando los dáctilos del Ida transformaron en secuencias en forma de verso las cadencias que captaban mediante el sonido y tintineo del bronce*”.

9.3. MOISÉS

El siguiente gran personaje relacionado con la música que encontramos en la obra de Isidoro siguiendo un orden estrictamente cronológico (de acuerdo con la *Crónica*) es Moisés, de quien, paradójicamente, el obispo hispalense no expone ninguna noticia relacionada con la música en su *Crónica*, siendo este un hecho que se repetirá con todos los personajes bíblicos y patrísticos (incluido el propio David), personajes a los que, en algún otro punto de su obra, Isidoro sí relaciona con la música.

Moisés es una figura esencial del Antiguo Testamento y, por tanto, del patrimonio histórico, religioso y cultural del pueblo judío, así como de la religión cristiana (e islámica). De hecho, la cultura judeocristiana le ha atribuido tradicionalmente la autoría (de la Torá) del Pentateuco⁵⁵⁹. Sin embargo, dejando a un lado su enorme importancia (narrada desde *Ex.2* hasta *Io.24*⁵⁶⁰), y centrándonos en su relación con la música, hay que destacar que la Biblia le atribuye dos cánticos (dos himnos). El primero en *Ex.15*, donde, tras culminar con éxito la huida de Egipto y la travesía del Mar Rojo, Moisés canta (junto a su hermana y todo el pueblo) el himno “*Cantemus domino ; gloriose enim honorificatus est*”. El segundo es el himno que Moisés canta en *Dt.32* poco antes de su muerte: “*Audite caeli quae loquor*”. Ambos cánticos son los únicos hechos musicales que se pueden relacionar directamente con la figura de Moisés en los escritos de la Biblia⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Los escritos bíblicos son la única fuente de información sobre Moisés. Para una introducción a su interpretación biográfica, histórica y teológica, véanse Boud, A., v. “Moisés”, en Bogaert, P.-M., Delcor, M., Jacob, E. et alii. (ed.), *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1993, pp. 1043-1044; y Ropero Berzosa, A. (ed.), *Gran Diccionario enciclopédico de la Biblia*, v. “Moisés”, pp. 1720-1025, Viladecavalls, CLIE, 2012. No obstante, para una mayor profundidad véanse Goosen, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Madrid, 2006, v. “Moisés y Aarón”, pp. 185-212; y Skrzypczak, O., v. “Moisés”, en Díez Macho, A., Bartina, S., *Enciclopedia bíblica*, vol. 5, Barcelona, Ediciones Garriga, 1963, pp. 244-266. Todas estas entradas incorporan una selección bibliográfica.

⁵⁶⁰ Su nacimiento se narra en *Ex.2*. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en el Libro de Josué se completa la historia de Moisés con la conquista y el reparto de las nuevas tierras.

⁵⁶¹ Y esto a pesar de que existen casi una veintena de referencias musicales en el Pentateuco que aluden a distintos aspectos, desde diferentes cantos hasta instrumentos musicales: *Ge.21.4*, *21.6*, *31.27-29*, *Ex.15*, *Ex.19.13*, *19.16*, *19.19*, *20.18*, *32.18*, *32.19*, *39.25*, *39.26*, *Le.23.24*, *25.9*, *Num.10*, *31.6*, *31.7*. En todas estas referencias musicales, Moisés solo participa de forma indirecta en una, *Num.10*, en la que Dios le anuncia la misión de construir dos trompetas de plata, exponiéndole cómo y cuándo deben tocarlas (los sacerdotes aaronitas) y lo que significarán los diferentes toques.

Además, si ampliamos el radio de búsqueda al Libro de Josué (por las razones que indiqué en la nota anterior) se pueden observar varias referencias musicales en el fragmento *Io.6.4-20*, donde se narra la toma de Jericó y el papel fundamental que tuvieron las trompetas y las voces en la destrucción de sus murallas; referencias que, evidentemente, en ningún momento afectan a Moisés.

Moisés es situado en la *Crónica* isidoriana en la Tercera Edad del mundo, entre Abraham y David, siendo citado tan solo tres veces en la misma. Las dos primeras en el año 3728 (cap. 54-55), donde Isidoro comenta el liderazgo de Moisés durante el Éxodo (cap. 54) y lo describe como el introductor de la ley y la escritura en el pueblo hebreo (cap. 55)⁵⁶²; y la tercera en el año 3755 (cap. 59), donde Isidoro indica que Josué fue sucesor de Moisés. Posteriormente Moisés volverá a aparecer dos veces más de manera indirecta (año 4306, cap. 129; y año 5648, cap. 379) sin importancia historiográfica alguna y sin interés para la materia que nos ocupa.

Por tanto, hay que recurrir a otros lugares del corpus isidoriano para encontrar información musical sobre Moisés; concretamente a *Ecc.Off.1.3.1*, *1.4.1*, *Quaest.Ex.20.1*, *Prooem.22*, *Ecc.Off.1.12.2*, y *Etym.6.2.16*, donde Isidoro comenta diversos logros musicales de Moisés basándose en la Biblia y en otros padres de la Iglesia anteriores. De estas seis referencias se deben destacar las cuatro primeras.

En *Ecc.Off.1.3.1* el doctor hispalense describe a Moisés como el creador de los coros: “*Choros idem Moyses post transitum rubri maris primus instituit*”⁵⁶³; indicando también que fue el propio Moisés quien los interpretó por primera vez y quien enseñó a cantarlos al pueblo hebreo: “*utrorumque sexum distinctis classibus se ac sorore praeunte canere deo in choris carmen triumphale perdocuit*”⁵⁶⁴. Aunque es evidente que Isidoro está haciendo referencias al pasaje de *Ex.15* comentado más arriba (nótese la alusión a su hermana en la interpretación del himno, ya mencionada, o al paso por el Mar Rojo), y es igualmente evidente que Isidoro conocía perfectamente este texto, el obispo hispalense copia prácticamente al pie de la letra una noticia de Nicetas de Remesiana, concretamente del primer capítulo de *De psalmodiae bono* (*De utilitate hymnorum*)⁵⁶⁵, tal y como se puede comprobar en la siguiente tabla.

ISIDORO	NICETAS
“ <i>Choros idem Moyses post transitum rubri maris primus instituit utrorumque sexum distinctis classibus se ac sorore praeunte canere deo in choris carmen triumphale perdocuit</i> ”	“ <i>Primus igitur Moyses dux tribum Israelis choros instituit et utrumque sexum distinctis classibus, se ac sorore praeunte cantare Domino canticum triumphale perdocuit</i> ”.

⁵⁶² Moisés también ha sido considerado tradicionalmente como el legislador de Israel debido al papel fundamental que tiene en el Pentateuco. Recuérdese al respecto cómo la Torá (término que significa *enseñanza, doctrina* o *ley*) judía también es conocida como la Ley de Moisés.

⁵⁶³ “*Moisés, después de haber atravesado el Mar Rojo, fue también el primero en formar coros*”.

⁵⁶⁴ “*Eran grupos, de ambos sexos y de condición plural, a los que él mismo, secundado por su hermana, enseñó adecuadamente a cantar, alternándose los coros, un himno triunfal al Señor*”.

⁵⁶⁵ La obra es conocida con ambos nombres. Existe una edición crítica de referencia de este texto de Nicetas indicada en la bibliografía final. Sin embargo, cito el texto de la *PL* (vol. 68, col. 371).

En el capítulo siguiente, *Ecc.Off.1.4.1*, Isidoro también describe a Moisés como el primer hombre en componer un cántico: “*Canticum idem tunc Moyses primus inuexit*”⁵⁶⁶; señalando, ahora explícitamente, el famoso pasaje del Éxodo (*Ex.15*) ya utilizado en la noticia anterior, pues el propio Isidoro cita el canto de Moisés: “*Cantemus domino ; gloriose enim honorificatus est*”. Sin embargo, el obispo hispalense vuelve a basarse en el mismo pasaje de Nicetas, copiándolo casi al pie de la letra, práctica frecuente dentro de los métodos de trabajo isidorianos, tal y como se está comprobando a lo largo de la tesis y tal y como se puede comprobar en la siguiente tabla.

ISIDORO	NICETAS
“ <i>Canticum idem tunc Moyses primus inuexit quando, percussa Aegypto decem plagis Pharaone submerso cum populis per insueta maris itinera ad desertum gratulabundus egressus est dicens: Cantemus domino; gloriose enim honorificatus est</i> ”	<i>Si autem quaeramus quis omnium primus hoc genus invexerint, non invenimus alium nisi Moysem, qui canticum Deo insigne gestavit, quando percussa Aegypto decem plagis, et Pharaone demerso, populus per insueta maris itinera ad desertum gratulabundus egressus est dicens: Cantemus domino; gloriose enim honorificatus est</i> ”

Por tanto, Isidoro describe a Moisés en dos noticias diferentes (*Ecc.Off.1.3.1* y *1.4.1*) como el creador de los coros y el creador de los cánticos haciendo referencia a un mismo pasaje de la Biblia (*Ex.15*) y copiando un mismo fragmento de Nicetas de Remesiana (*Psalm.1*).

A estas dos noticias hay que añadir una nueva en la que el doctor hispalense vuelve a hacer referencia a este pasaje bíblico. Se trata del *Quaest.Ex.20.1*, donde (y cito solo los fragmentos más relevantes por no extenderme demasiado con el mismo pasaje bíblico) se puede leer: “*Post transitum Rubri maris canit canticum populus Deo [...] hymnum in voce gratulationis emittunt, dicentes: Cantemus Domino, gloriose enim honorificatus est*”⁵⁶⁷.

Es muy importante destacar las relaciones existentes entre este pasaje y los textos anteriores; es decir, los fragmentos isidorianos *Ecc.Off.1.3.1* y *1.4.1* y el fragmento de Nicetas *Psalm.1*; ya que se puede observar una relación mucho más estrecha entre este texto y los textos isidorianos que entre este texto y el pasaje de Nicetas. Este carácter

⁵⁶⁶ “*El primero en componer un cántico fue igualmente Moisés*”.

⁵⁶⁷ “Después de cruzar el Mar Rojo el pueblo cantó un cántico al Señor [...] emitieron un himno con voz de agradecimiento diciendo: ‘Cantemos al señor porque se ha magnificado grandemente’ [...]”

más independiente (también más acabado y elaborado) de este texto en relación a los de *De ecclesiasticis officiis* es debido a un motivo fundamental: este fragmento fue compuesto partiendo de los dos anteriores o, en su defecto, del material ya resumido y adaptado del texto de Nicetas que utilizó Isidoro para crear los fragmentos citados de *De ecclesiasticis officiis*; fragmento que Isidoro complementó con otros materiales procedentes de otras fuentes (que no he conseguido localizar) o de su propia invención⁵⁶⁸.

En la cuarta de estas noticias (*Prooem.22*) se puede leer lo siguiente referido al segundo de los himnos que se le atribuyen a Moisés en la Biblia (*Dt.32*): “*Ibi canit canticum Moyses*”. No he conseguido encontrar la fuente que pudo haber utilizado Isidoro, por lo que considero que tuvo que inspirarse directamente en el Deuteronomio.

Es muy importante destacar cómo el doctor hispalense recoge los dos grandes y únicos logros musicales que la Biblia atribuye a Moisés (*Ex.15* y *Dt.32*) en estas cuatro noticias musicales: *Ecc.Off.1.3.1*, *1.4.1*, *Quaest.Ex.20.1* y *Prooem.22*.

Las dos referencias restantes (*Etym.6.2.16* y *Ecc.Off.1.12.2*) constituyen sendos listados de famosos autores bíblicos que compusieron o cantaron salmos (entre los que se encuentra, obviamente, Moisés). La fuente del fragmento parece estar inspirada en Jerónimo (*in.Psalm.praef.*), aunque Isidoro no hace sino seguir la tradición hebrea, puesto que ha de notarse que la Biblia hebrea atribuye a Moisés el salmo 90⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ Esta hipótesis también se ve sustentada por la datación de estas dos obras isidorianas, mucho más temprana la de *De ecclesiasticis officiis* que la de las *Quaestiones*, tal y como se puede observar en las dos dataciones más completas y concretas de las obras isidorianas ofrecidas hasta la fecha: Aldama, J. A. “Indicaciones sobre la cronología de las obras isidorianas”, en *Miscellanea Isidoriana*, Roma, 1936, pp. 57-89; e *ISGO* (pp. 310-313). En *INTR.* no se ofrece la datación de las *Cuestiones*.

⁵⁶⁹ Aunque sobre esta atribución no existe consenso, ya que hay estudiosos que se inclinan por datar el salmo en una época mucho más tardía que la de Moisés. L. Alonso Schökel recoge varias de las más contrastadas e importantes opiniones al respecto –véase Alonso Schökel, L., Camiti, C., *Salmos. Tomo 1 (Salmos 1-72)*. Traducción, introducciones y comentario, Estella, 1992, pp. 85-86–.

<i>Etym.6.2.16</i>	<i>Ecc.Off.1.12.2</i>	JERÓNIMO
<i>Auctores autem psalmorum qui ponuntur in titulis: Moyses scilicet et Dauid et Salomon, Asaph, Ethan et Iditum et filii Core, Eman Ezraelite et reliquorum, quos Esdras uno uolumine conpreendit</i> ⁵⁷⁰	<i>Psalterium uero scripserunt decem prophetae, id est Moyses, Dauid, Salomon, Asaph, Ethan, Idithun, Eman et filii Core, id est Asir, Elcana, Ebiazap.</i> A lo que añade: <i>Sunt qui et Esdram et aggeum et Zachariam scripsisse dicant</i> ⁵⁷¹ .	<i>“Psalmus quoque omnes eorum testamur auctorum, qui ponuntur in titulis Dauid scilicet, Asaph et Idithun, filiorum Core, Eman, Ezrahitae, Moisi et Salomonis et reliquorum quo Ezras uno uolumine comprehendit”.</i>

9.4. PERSONAJES MITOLÓGICOS GREGOLATINOS

Isidoro también va a ir mencionando a distintos personajes mitológicos grecolatinos (dioses, héroes y otras divinidades) por su distinta relación con la música, bien como inventores de algún aspecto de la música, bien como músicos sobresalientes que realizaron aportaciones transcendentales para el desarrollo del arte musical. Estas referencias constituyen un muestrario del interés de anticuario de Isidoro por este tipo de noticias (interés que, como se ha comprobado y se podrá comprobar a lo largo de esta tesis, puede ser observado en toda su obra). El hallazgo de personajes mitológicos antiguos es un descubrimiento muy goloso para una mente con tan elevado afán de erudición y, a la vez, responde también a la idea de ilustrar a sus contemporáneos sobre determinados aspectos de la cultura clásica pagana.

9.4.1. LINO Y ANFIÓN

Después de Moisés (y, entre los personajes mitológicos grecolatinos, después de los curetes, los coribantes y los dáctilos ideos), los primeros en aparecer cronológicamente hablando son los héroes tebanos Zeto y Anfión junto a Lino (*Crónica* cap. 63-64, año 3795), a quienes Isidoro describe como los primeros en destacar en el arte de la música, además de mencionar a los dáctilos ideos como, esta vez sí, descubridores del hierro y el arte de la forja: “*Per idem tempus primi Linus et Anfion apud Graecos in musica arte*

⁵⁷⁰ “Los autores de los salmos, colocados en los títulos de los mismos, son: Moisés, David, Salomón, Asaf, Etán, Iditún, los hijos de Coré, Emán, hijo de Ezra, y otros; todos ellos fueron reunidos por Esdras en un único volumen”.

⁵⁷¹ “El salterio, en cambio, lo escribieron diez profetas, es decir: Moisés, David, Salomón, Asaph, Etham, Idithum, Emán y los hijos de Coré, es decir, Asir, Elcana, Abiasaph”. A continuación: “Hay quien dice que también lo escribieron Esdras, Ageo y Zacarías”.

*claruerunt. Ideeique Dactili ferrum eo tempore inuenerunt*⁵⁷². Esta misma noticia, pero solo la parte referida a Lino y a Anfión con la añadidura de Zeto, es recogida también en *Etym.3.15.1*: “*Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt*”⁵⁷³. La fuente de estos fragmentos es nuevamente el *Cronicón* de Jerónimo (col 297), quien cita a estos tres personajes: “*Linus thebaeus et Zethus et Amphion in musica arte clarescunt*”⁵⁷⁴.

ISIDORO	JERÓNIMO
<i>Per idem tempus primi Linus et Anfion apud Graecos in musica arte claruerunt. Ideeique Dactili ferrum eo tempore inuenerunt</i> (<i>Chron.63-64</i> , año 3795)	<i>Linus thebaeus et Zethus et Amphion in musica arte clarescunt</i>
<i>Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt</i> (<i>Etym.3.15.1</i>)	

Las fuentes clásicas nos ofrecen unas cuantas y variadas noticias sobre un Lino músico⁵⁷⁵, entre las que destacan dos por su cantidad y consenso. En primer lugar,

⁵⁷² “En esa misma época, Lino y Anfión sobresalieron los primeros entre los griegos en el arte musical y los sacerdotes de Cibeles del monte Ida descubrieron en esa misma época el hierro”. En esta traducción puede observarse un ejemplo más de la confusión existente entre los curetes, coribantes y dáctilos ideos. Obsérvese cómo el traductor interpreta la expresión “*idaei dactyli*” como los sacerdotes de Cibeles, en lugar de, a mi juicio, hacerlo como “dáctilos ideos”.

⁵⁷³ “Otros sostienen que los primeros en sobresalir en el arte musical fueron el tebano Lino, Zeto y Anfión”.

⁵⁷⁴ Es importante señalar un error de J.-Y. Guillaumin en *Etym.3*. ALMA pp. 56-57, n. 125. En dicha nota Guillaumin señala erróneamente que Isidoro se basa en la columna 208 del *Cronicón* de Jerónimo y para ello cita textualmente a Jacques Fontaine (*ISCC*, p. 422). Lo más probable es que el gran erudito galo se confundiera al señalar la columna debido al mal estado de la numeración de varias páginas de la PL de Migne. Menos justificable es el error de Guillaumin, quien se limita a citar a Fontaine sin comprobar la referencia al músico mítico (o las referencias, porque hay varias) en la obra de Jerónimo, ya que Lino es mencionado otras tres veces más en el *Chronicon*. En la primera (col. 295) se puede leer: “*Linus thebaeus musicus fuit tebaeorum qui in Achaia sunt*”. En la segunda (col 297): “*Linus thebaeus et Zethus et Amphion in musica arte clarescunt*”. En la tercera (col 309): “*Linus magister alterius Herculis omnibus notus efficitur*”.

⁵⁷⁵ En ocasiones esta diversidad de noticias nos lleva a pensar que nos hallamos ante varios personajes distintos. Aunque la genealogía de Lino es descrita con poca precisión en las fuentes grecolatinas, generalmente hay una serie de aspectos que se repiten, ya que suele aparecer como hermano de Orfeo e hijo, por tanto, de Calíope y Eagro (Véase Ruiz de Elvira, A., *Op. cit.*, pp. 254 y 236). Apolodoro (1.3.2) lo cita como hijo de la musa Calíope y de Eagro o de Calíope y Apolo, lo hace hermano de Orfeo y lo menciona como víctima de Heracles. Fedro (3.praef.55-57) dice que es hijo de Apolo, Hesíodo (*Fr.305*) lo describe como hijo de la musa Urania, e Higino (*Fab.* 161), de Urania y Apolo. Sin embargo, además de estos puntos comunes o, si se prefiere, cercanos, encontramos otras noticias que nos llevan a pensar que pudo haber varios músicos míticos con ese nombre. Esto ocurre, por ejemplo, con Pausanias (9.29.6-9), quien dice que el padre de Lino era Anfímaro y que fue muerto por Apolo en lugar de por Hércules. Debido a la pena que causó su muerte, se llamo lino a un tipo de canción de lamento (Paus.9.29.6-9, Hom.*Il.*570-575). Con Tácito (*Ann.*11.14) pasa algo parecido, aunque también expone aspectos que no se contradicen esencialmente con los fragmentos que hablan de Lino como maestro del joven Heracles y hermano de Orfeo. Hesíodo (*Fr.305*) habla de que todos los aedos y citaristas invocan a Lino y lo celebran con trenos. Diodoro de Sicilia (3.59.6), por su parte, habla de un Lino que añadió la cuerda

aparece como maestro de música del joven Hércules, enseñándole a cantar y a tocar la lira, siendo luego asesinado por el gran héroe al golpearlo con la lira tras no haber aceptado de buen grado una reprimenda de su maestro (Plaut.*Bac.*155, Verg.*B.*4.55-57). En segundo lugar, lo que se destaca de él es que fue hermano de Orfeo.

En relación a Isidoro hay que observar que parece recoger un aspecto que ya indicase Plutarco (*Mor.Mus.*1132A), quien afirma que, según Heráclides Póntico⁵⁷⁶, Lino fue contemporáneo de Anfión y compositor de trenos, e Isidoro, como se puede observar, también lo menciona junto a Anfión. No obstante, tal y como se ha explicado, hablamos de un personaje que aparece en las fuentes clásicas bastante desdibujado en los detalles musicales debido a la cantidad de noticias distintas que se conservan sobre un músico mítico llamado Lino.

Por otro lado, sorprende el hecho de que Isidoro describa a ambos hermanos, Zeto y Anfión, como músicos, cuando las fuentes clásicas muestran claramente que, aunque ambos fueron hijos gemelos de Zeus y Antíope, fueron muy distintos en carácter y habilidades⁵⁷⁷. Zeto se dedicó a la agricultura, la ganadería y la guerra, mientras que Anfión se dedicó a la música y se distinguió especialmente por su destreza a la hora de tocar la lira. Además, muchas fuentes señalan a Hermes como el personaje que introdujo a Anfión en el mundo de la música, regalándole la lira y enseñándole a tocarla⁵⁷⁸. Otros tantos textos recogen el famoso episodio en el que Anfión construye las murallas de Tebas gracias al son de su lira, colocándose las piedras solas⁵⁷⁹. El obispo hispalense también recoge este hecho en su *Crónica* (cap. 72, año 3875): “*de Anfione, quod citharae cantu lapides et saxa commouerit*”⁵⁸⁰ basándose, nuevamente, en el *Cronicón* de Jerónimo (Col 305): “*Amphion Tebis in Achaia regnavit quem ferum*

lícano a la lira. De hecho, el propio Isidoro, tal y como veremos, añade en su *Crónica* otra noticia sobre un músico Lino al que, esta vez sí, describe como maestro de Hércules (cap. 79, año 3956).

⁵⁷⁶ Heráclides Póntico fue un filósofo del siglo IV a. C. natural de Heraclea (Bitinia), discípulo de Platón (a quien sustituyó en la dirección de la Academia durante sus ausencias en Sicilia) y de Aristóteles y amigo de Espeusipo. Teniendo en cuenta los pocos fragmentos que se han conservado atribuibles a su persona se le puede situar dentro de la órbita pitagórica, destacando sus estudios sobre astronomía. Diógenes Laercio (5.6) cita el título de cuarenta y siete de sus obras divididas por materias, entre las cuales se encuentra la música. Ateneo (14, 624c) le hace autor de un tratado sobre música que no gozó de demasiado éxito y Plutarco (*Mor.Mus.*1131F-1132E) le atribuye distintas noticias sobre antiguos músicos famosos y géneros musicales, entre las que se encuentra la expuesta en el cuerpo del texto. Véase, Schütrumpf, E. (ed.), Stork, P., van Ophuijsen, J., Prince, S., (trads.), *Heraclides of Pontus. Texts and translations*, Piscataway, N.J., London, Transaction Publishers, 2008.

⁵⁷⁷ Hor.*Ep.*1.18.41-44, D.Chr.73.10.

⁵⁷⁸ Apollod.3.5.5, Paus.9.5.7-8.

⁵⁷⁹ A.R.1.735-741, Apollod.3.5, Paus.9.5.7, Prop.1.9.9-10, D.Chr.32.62.

⁵⁸⁰ “*de Anfión, que éste con el canto de su cítara conmovía a piedras y rocas*”.

fabulae Graecorum cantu citharae saxa movisse. Fuerunt autem duro corde, et ut ita dicam, saxei quidam auditores”.

ISIDORO	JERÓNIMO
<i>de Anfione, quod citharae cantu lapides et saxa commouerit</i>	<i>Amphion Tebis in Achaia regnavit quem ferum fabulae Graecorum cantu citharae saxa movisse. Fuerunt autem duro corde, et ut ita dicam, saxei quídam auditores</i>

Por último, según Ruiz del Elvira (*Op. cit.* pag. 229), hay que destacar que no todas las fuentes nombran a ambos como reyes de Tebas⁵⁸¹, siendo mucho más común que solo sea nombrado Anfión como rey tebano⁵⁸².

Por tanto, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí, no se entiende que Isidoro describa a Zeto como gran músico si no es debido a alguno de estos dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque es mucho más que probable que Isidoro (o algún copista de su *scriptorium*) se limitase a recoger y exponer esta información tal y como la encontró y más teniendo en cuenta que en este caso esa fuente procede de alguien tan fiable para el obispo hispalense como Jerónimo. En segundo lugar, porque lo más probable es que Isidoro no llegó a conocer la verdadera historia no musical de este personaje mitológico (al menos la historia que se transmitió en las fuentes clásicas).

9.4.2. APOLO Y MERCURIO. ORFEO

El siguiente personaje que aparece es Apolo (cap. 74, año 3915, segunda versión⁵⁸³) a quien describe como inventor de la cítara y creador de la medicina: “*Per idem tempus Apollo citharam condidit, et medicinae artem invenit*”⁵⁸⁴. Esta noticia, la de Apolo como creador de la cítara, aparece también en *Etym.*3.21.2: “*Iuxta opinionem autem Graecorum citharae usus repertus fuisse ab Apolline creditur*”⁵⁸⁵. Apolo es el dios de la música por excelencia y sobre él existen abundantísimos testimonios a lo largo y ancho de la literatura griega⁵⁸⁶. Desde el punto de vista que nos ocupa, el musical, Apolo es el

⁵⁸¹ No obstante, Jerónimo nombra otras dos veces a Zeto como rey de Tebas junto a su hermano Anfión (col. 297 y col. 301).

⁵⁸² Estas son, a grandes rasgos, las descripciones de Zeto y Anfión más conocidas dentro de la cultura clásica y las más difundidas en sus fuentes literarias. Para más información sobre estos hermanos, así como sobre la inmensa cantidad de fuentes que hablan sobre ellos, véase Ruiz de Elvira, A., *Op. cit.* pp. 227-231.

⁵⁸³ Recuérdese lo dicho sobre las dos versiones de la *Crónica* de Isidoro en el apartado 6.11.

⁵⁸⁴ “*Por esa misma época Apolo inventó la cítara y descubrió el arte de la medicina*”.

⁵⁸⁵ “*En opinión de los griegos, se cree que el descubridor de la cítara fue Apolo*”.

⁵⁸⁶ Sus referencias dentro de la literatura grecolatina se cuentan por miles y sus relatos y atributos son numerosos. Apolo es hijo de Zeus y Leto, quien dio a luz a Febo, como también se le conoce, en la isla de Delos huyendo de la ira y los celos de Hera. Es hermano de Artemisa y es característico de ambos el arco

dios protector de las artes y de las musas, quienes forman parte de su corte y le rinden culto en el monte Parnaso⁵⁸⁷. De hecho, ya se expuso en el capítulo anterior como Isidoro recoge esta idea en *Etym.*18.51, donde se puede leer: “...*vocibus et modis et organis et liris transiguntur, Apollines et Musas et Mineruas et Mercurios patronos habent...*”. Apolo es el dios de la música y la poesía, expresa sus oráculos en verso e inspira por igual a adivinos, músicos y poetas. Su figura y su culto están relacionados directamente con la lira, instrumento al que algunos autores atribuyen su creación, tal y como ocurre con Isidoro⁵⁸⁸. No obstante, el mito más extendido señala que la lira fue inventada por Hermes, dios heleno a quien los romanos identificaron posteriormente con Mercurio, y que este dios fue quien se la entregó a Apolo (aspecto sobre el que volveré más adelante). En cualquier caso, en muchas ocasiones, tanto en la literatura como en el arte, Apolo aparece representado con su lira o cantando⁵⁸⁹. Otro episodio musical importante, que también ha gozado de múltiples representaciones en la literatura y en el arte, es el de su enfrentamiento musical con Marsias⁵⁹⁰, muy bien

y las flechas, si bien Apolo no es un dios cazador como ocurre con Artemisa. También se les identifica con el sol y la luna y a Apolo con el laurel. Los dos son dioses poderosos, tal y como se puede observar en algunos relatos como la matanza de los hijos de Níobe, la matanza de algunos gigantes, como Oto, Efialtes y Ticio, o, en el caso de Apolo, la matanza de los cíclopes. Apolo también es el dios de las colonizaciones y de la adivinación y a su culto estaba consagrado el más famoso santuario y oráculo de Grecia, el de Delfos, lugar en el que Apolo venció a la serpiente Pitón y que era considerado como el centro espiritual y geográfico del mundo griego. En su honor se celebraban los juegos píticos. Tal y como recoge Isidoro, también es el dios de la medicina y, de hecho, su hijo Asclepio se convirtió en el principal protector de la misma. Desde el punto de vista amoroso son frecuentes sus desdichas, siendo rechazado por distintas divinidades como Dafne, Casandra, Marpesa, Castalia o Corónide, o teniendo mala suerte en otras, como ocurre con Jacinto, a quien mató accidentalmente. Por otra parte, es de destacar que, al igual que otros dioses, tuvo una numerosa descendencia.

Para más información de carácter general sobre Apolo con referencias a la enorme cantidad de fuentes primarias, se puede comprobar cualquier manual o diccionario de mitología griega. Entre los primeros, véase el ya citado de Ruiz de Elvira. Entre los segundos, véanse Grimal P., *Op. cit.* pp. 35-38; Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Op. cit.* pp. 51-68; March, J., *Op. cit.* pp. 45-48; o Harrauer, C., Hunger, H., *Op. cit.* pp. 63-71.

⁵⁸⁷ Sobre las musas ya se habló con mayor profundidad en el capítulo 7.

⁵⁸⁸ Plutarco (*Mor.Mus.*14, 1135F) no solo le atribuye la creación de la lira, sino también la del auló, instrumento de origen oriental en la mayoría de las fuentes.

⁵⁸⁹ Véase el *Himno homérico a Apolo* (*h.Ap.*200-205).

⁵⁹⁰ Marsias fue un sabio sátiro, gran músico, de genealogía imprecisa si hacemos caso a la variación que se observa al respecto en las fuentes. Marsias recogió el auló que había inventado Atenea y que esta tiró porque le afeaba el rostro al tocarlo, adquiriendo tanta soltura con él que terminó retando a Apolo a una competición de interpretación cuyo jurado estuvo constituido por las musas. Obviamente, ganó Apolo con su canto y su lira, quien, siguiendo las condiciones del concurso, hizo lo que quiso con el vencido, colgándolo de un árbol y lo desollándolo vivo (*Apollod.*1.4.2, *Ov.Met.*6.383-400, *Fast.*6.696-710, *Hig.Fab.*165).

Este relato mitológico ya fue interpretado desde la época clásica como una metáfora de la tradicional supremacía griega de los instrumentos de cuerda sobre los de viento (*Pl.R.*3,399e; *Arist.Pol.*8,1341a-b *Pi.P.*12;). Sobre este tema, véase Wilson, P. “The aulos in Athens”, en Goldhill, S., Osborne, R., (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 pp. 58-95; y Mckinnon, J. “The Rejection on the Aulos in Classical Greece”, en Strainchamps, E., Rika

documentado, y, en menor medida, el de su enfrentamiento musical con Midas⁵⁹¹, menos documentado y más impreciso en las fuentes⁵⁹².

Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho y a pesar de lo que cuenta Isidoro, la versión más extendida sobre la creación de la lira (que no de la cítara, que es lo que expone el obispo hispalense⁵⁹³) es la que atribuye a Hermes y no a Apolo su invención.

Esta vez Jerónimo no escribe nada al respecto, por lo que la fuente isidoriana es difícil de precisar.

Hay que destacar en este momento que Isidoro expone otra interesante noticia en la que aparecen relacionados Apolo, la música y la medicina (recuérdese que en la noticia expuesta de la *Crónica* también lo relaciona con la medicina) en *Etym.*4.4.1, donde se puede leer: “*Prima Methodica inventa est ab Apolline, quae remedia sectatur et carmina*”⁵⁹⁴. Sin embargo, esta noticia ha de ser analizada en el capítulo 12, concretamente en el apartado 12.5, que es dedicado a la *meloterapia*.

A continuación (*Crónica*, cap. 77a, año 3955, segunda versión), el obispo hispalense añadió también una nueva noticia (que, en parte, corrige la expuesta anteriormente), en la que describe a Mercurio (Hermes)⁵⁹⁵ como el creador del instrumento, coincidiendo

Maniates, M., (eds.), *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Nueva York, 1984, pp. 203-214.

⁵⁹¹ Midas es un nombre que hace referencia a varios personajes. En primer lugar, se debe situar al Midas histórico, famoso rey de Frigia que vivió en torno al siglo VIII a. C. y que gracias a sus relaciones políticas y comerciales con los reinos vecinos consiguió un breve período de hegemonía frigia en la zona, además de grandes riquezas. Quizá fue la fama de estas riquezas lo que llevó a los griegos a asociarlo a la mitología (Ar.Pl.287, Pl.Lg.660e, Cic.div.1.36, Luc.Cal.5, Val.Max.1.6.2-3...), ya que el mito más famoso sobre su persona es el que cuenta cómo Dioniso, a petición del propio rey, le otorgó la gracia de convertir en oro todo aquello que tocara, por lo que también se convertían en oro los alimentos que intentaba comer. Arrepentido de su error, pidió a Dioniso que le devolviese a su estado natural. El dios le mandó bañarse en el río Pactolo que desde ese momento es portador de oro (Verg.Aen.10.142; para el mito íntegro, véanse Ov.Met.11.92-193, Hig.Fab.191). Por otra parte, Midas también es el nombre de un famoso auleta histórico que vivió en los siglos VI-V a. C ganador de distintas competiciones auléticas (véase Michaelides, S. *Op. cit.*, pag. 208).

⁵⁹² Esta competición musical, no tan famosa como la de Marsias, tuvo lugar entre Midas (el personaje mitológico comentado en la nota anterior, que fue quien realizó el desafío) y Apolo, que, lógicamente, volvió a ganar, y, tras vencer, castigó a su oponente transformándole sus orejas en orejas de burro. Ovidio (Met.11.174-179) dice que la competición fue entre Pan y Apolo, pero que Midas, que se hallaba presente, protestó por la decisión del jurado, que hacía ganador a Apolo en lugar de a Pan, y Apolo, enojado por la protesta de Midas, le convirtió sus orejas humanas en orejas de burro. Higino (Fab.191) dice que la competición fue entre Marsias o Pan y Apolo y otorga a Midas el mismo papel que Ovidio.

⁵⁹³ Es más correcto en este momento hablar de la lira que de la cítara.

⁵⁹⁴ “*La primera de todas, la metódica, ideada por Apolo, iba acompañada de medicamentos y conjuros*”.

⁵⁹⁵ Mercurio es la identificación romana de Hermes, del que ya se han ido indicando algunos aspectos musicales más arriba y del que se seguirán indicando, tanto en el cuerpo del texto como en las siguientes notas al pie de página. Hermes (o Mercurio) es hijo de Zeus y la atlántide Maia, por lo que se trata de una divinidad importante en el panteón grecorromano, aunque no es representado con el poder y la veneración de Apolo. Es considerado el dios del comercio, el mensajero de los dioses, el psicopompo o conductor de las almas al infierno y el creador de las lenguas. Para más información de carácter general sobre Hermes

así con la mayor parte de la tradición, pero entregándoselo a Orfeo en lugar de a Apolo: “*Hac aetate alter Mercurius lyram repperit, et Orpheo tradidit*”⁵⁹⁶. A pesar de la aparente contradicción con la noticia anterior (cap. 74, año 3915, segunda versión), Isidoro mantuvo las dos noticias en su *Crónica*, por lo que ambas noticias han coexistido y coexisten en la edición crítica actual de referencia. Esta noticia se vuelve a repetir con pequeñas variaciones en *Etym.*3.21.6: “*Has primus Mercurius excogitavit, idemque prior in neruos sonum strinxit*”⁵⁹⁷ y con muchísimos más detalles en *Etym.*3.21.8-9:

*Lyram primum a Mercurio inventam fuisse dicunt hoc modo: cum regrediens Nilus in suos meatus uaria in campis reliquisset animalia, relictas etiam testudo est; quae cum putrefacta esset et nerui eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit; ad cuius speciem Mercurius lyram fecit et Orpheo tradidit, qui eius rei maxime erat studiosus. Vnde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque silvas cantus modulatione adplicuisse*⁵⁹⁸.

Hermes, desde el punto de vista musical, es el creador de la lira y, en otras fuentes, de la siringa⁵⁹⁹. De hecho, dos de los hechos más famosos de Hermes son la creación de la lira y el robo de las vacas de Apolo. Según las fuentes que se consulten, estos hechos aparecerán en un orden u otro; pero, en líneas generales, el relato más común es el narrado por Isidoro; es decir, es el que narra la invención de la lira por parte de Hermes nada más nacer gracias a su ingenio y a que, fruto de la casualidad, vislumbró una

con referencias a la considerable cantidad de fuentes literarias primarias, se puede comprobar cualquier manual o diccionario de mitología griega. Entre los primeros, véase el de Ruiz de Elvira (véase el índice final, puesto que hay varias referencias a lo largo de la obra). Entre los segundos, véanse Grimal P., *Op. cit.* pp. 261-262, Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Op. cit.*, pp. 323-325, March, J., *Op. cit.* pp. 241-243; o Harrauer, C., Hunger, H., *Op. cit.* pp. 427-435.

⁵⁹⁶ “*En esta época otro Mercurio inventó la lira y se la entregó a Orfeo*”.

⁵⁹⁷ “*El primero que inventó la cítara, Mercurio, fue también el primero en arrancar un sonido al pulsar unos nervios*”.

⁵⁹⁸ “*Dicen que la lira fue inventada por Mercurio del siguiente modo: en cierta ocasión, mientras el Nilo estaba volviendo a su cauce habitual, iba dejando por los campos diferentes animales, y entre ellos una tortuga. Se había ésta podrido, pero dentro de su caparazón se conservaban aún algunos nervios tensos que, pulsados por Mercurio, dejaron oír unos sonidos. A imitación de esto fabricó Mercurio la lira y se la entregó a Orfeo, que era aficionadísimo a ese género de instrumentos. 9. Se dice que Orfeo, con su arte y con la armonía de su canto, amansaba no sólo a las fieras, sino incluso a los montes y a los bosques*”.

⁵⁹⁹ Para la creación de la siringa, véase *hMerc.*510-515, *Ath.*4,184a, *Apollod.*3.10.2.

tortuga cuyo caparazón usó como caja de resonancia del instrumento. Después de construirlo, se lo entregó a Apolo en compensación por el robo de sus ganados⁶⁰⁰.

Sin embargo, en los textos isidorianos se lee que no es Apolo quien recibe la lira, tal y como cabría esperar, sino Orfeo, el héroe-músico por excelencia, el mejor músico entre los mortales y el que más fama tuvo en la Antigüedad y, probablemente, el que más fama ha tenido a lo largo de toda la historia de la literatura, del arte y de la música⁶⁰¹. Por tanto, al igual que en el caso anterior, Isidoro no escribe la versión más conocida del mito, sino la que le llega a sus manos, aunque no coincida con lo que exponen la mayoría de las fuentes clásicas que, obviamente, él no conoció.

⁶⁰⁰ *hMerc.*20-62 (invención de la lira), 475-502 (entrega de la lira a Apolo), *Eratosth.Cat.*24 (se resume todo). El episodio del robo de los ganados se puede ver con sus correspondientes variantes en *Ov.Met.*2.685-707, *Apollod.*3.10.2, *Paus.*7.20.4. Para más información sobre la invención de la lira por Hermes, véase la obra de Carlo Brillante. *Il cantore e le Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa, 2009, pp. 139-172.

⁶⁰¹ Son numerosísimas las referencias de las fuentes clásicas a su nombre y la inmensa mayoría están ligadas a la música. De origen tracio, Orfeo era hijo de Eagro y de la musca Calíope o de Apolo y de las musas Calíope o Polimnia; por lo que con tan ilustres padres tuvo que heredar forzosamente unas aptitudes sobrenaturales para la música. Apolodoro (1.3.2) dice que es hermano de Lino, Pausanias (9.30.4) que era hijo de Calíope, y Fedro (3.praef.55-57) que es hijo de una musa (sin especificar cuál). Tras recibir la lira de Apolo se convirtió en un virtuoso del instrumento y el canto, adquiriendo tal destreza que, tal y como escribe Isidoro en el fragmento mencionado, su música podía encantar y dominar a los hombres, los animales, los árboles y las piedras (*E.Bacc.*561ss., *IA.*1211ss., *Alc.*357ss., *Apollod.*1.3.2, *Quint.Inst.*1.10.9). Acompañó a los argonautas ayudándolos, aliviándolos y deleitándolos con su música, calmando las tempestades y venciendo con su canto a las sirenas, que trataban de seducirlos. Según *D.S.*3.59.6) entre otros descubrimientos se le atribuye el haber añadido las cuerdas *hypate* y *paripate* a la lira junto a Támiris (sobre Támiris se hablará más adelante) o la *hypate* en solitario (el pasaje puede tener esas dos lecturas). También se le atribuye la creación de los misterios órficos y dionisiacos (*E.Rh.*943ss., *Apollod.*1.3.2, *Paus.*2.30.2, 9.30.4, *D.S.*1.23).

Pero, sin duda alguna, el relato más famoso sobre Orfeo y uno de los más hermosos de toda la literatura clásica es el de su descenso al Hades en busca de su mujer, la ninfa Eurídice, que había muerto nada más casarse con Orfeo debido a la picadura de una serpiente. Orfeo, que estaba profundamente enamorado de Eurídice, consigue descender al Hades gracias al poder de su canto y su lira, y allí, nuevamente gracias a sus excepcionales habilidades musicales, conmueve de tal manera a Hades y Perséfone que consigue que le permitan la resurrección de la joven, pero con una condición inquebrantable: Eurídice debe ir detrás de él y Orfeo nunca debe volver su vista atrás a mirarla hasta que ella no haya regresado al mundo de los vivos y le vuelva a dar la luz del sol. Orfeo y, unos pocos metros detrás de él, Eurídice parten hacia el mundo de los vivos cumpliendo la condición impuesta por los dioses, pero, en el último momento, cuando todavía Eurídice no había alcanzado el mundo de los vivos, Orfeo giró la cabeza. Entonces, el divino músico pudo observar cómo Eurídice se desvanecía entre las sombras para siempre (*Ov.Met.*10.1-85, *Apollod.*1.3.2). Desde ese momento Orfeo quedó sumido en la más absoluta tristeza y con su canto entristecía a todo aquel que se acercaba a escucharlo. Finalmente, Dioniso, molesto porque Orfeo (y su música) adoraban al sol (a Apolo) en lugar de a él, terminó enviando a las ménades o bacantes quienes lo mataron y lo despedazaron (*Paus.*9.30.5, *Eratosth.Cat.*24, *Ov.Met.*11.1-85, *Verg.G.*4.520ss.). Según Ovidio (*Met.*11.1-85), la única versión que tiene un final medianamente feliz, su alma descendió de nuevo al Hades para encontrarse con Eurídice y desde allí van en busca de los campos de los justos. Por su parte, su cuerpo o fue enterrado cerca de Pieria o, tras ser despedazado, fue lanzado al mar junto con su lira. La lira y su cabeza llegaron a la isla de Lesbos donde fueron encontradas por unos pescadores. Estos pescadores enterraron allí su cabeza y entregaron la lira a Terpandro, probablemente el primer músico no mítico de la literatura griega (esta última parte del relato se halla en el *Frag.* 1 de los *Excerpta ex Nicomacho*).

Para más información sobre el mito de Orfeo y su relación con la música, véase la gran tesis doctoral de F. Molina Moreno, *Orfeo y la mitología de la música*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998. Sobre Terpandro se hablará más adelante en la nota 902.

Por tanto, si analizamos estos fragmentos isidorianos, se puede observar como el mito, en su versión más común, aparece mezclado, ya que si observamos los relatos mitológicos más conocidos, se puede establecer una especie de cadena en el mito de la creación y primeros desarrollos de la lira: Hermes crea la lira y se la entrega a Apolo y este a Orfeo. En efecto, fue Apolo y no Hermes quien entregó la lira a Orfeo. Sin embargo, en el texto isidoriano observamos como Apolo (y no Hermes) crea la lira en los primeros fragmentos (*Chron.*74, año 3915, y *Etym.*3.21.2) y, en los segundos (*Chron.*77a, año 3956, *Etym.*3.21.6 y *Etym.*3.21.8-9), ahora es Hermes quien crea la lira y se la entrega a Orfeo (y no a Apolo).

Por otra parte, en el *Cronicón* de Jerónimo no encontramos ninguna referencia a Mercurio y tan solo una referencia a Orfeo (col. 310): “*Orpheus thrax clarus habetur, cuius discipulus fuit Musaeus filius Eumolpi*”; que, como se puede observar, únicamente se limita a mencionar a Orfeo como un ilustre músico tracio maestro de Museo⁶⁰², hijo de Eumolpo. Por lo que, al igual que en el caso anterior, tampoco podemos considerar en esta ocasión que Isidoro utilice a Jerónimo como fuente.

Como bien señala Guillaumin (*Etym.*III ALMA, p. 78, n. 195) la fuente utilizada para el fragmento más detallado, el de *Etym.*3.21.8-9, es Servio (*Serv.Georg.*4.463), que en muchos pasajes es copiado prácticamente al pie de la letra por Isidoro.

⁶⁰² Museo fue un poeta-músico procedente de Tracia (*Str.*10.3.17) o de Eleusis e hijo de Eumolpo (*D.L.*1.3). Vivió en el Ática, siendo considerado como el Orfeo ático (*Ath.*13.[597d] lo hace nativo de Eleusis, *Sud.*E3585). Muchas fuentes indican que fue hijo de Selene (*Pl.R.*364e). Fue un excelente músico-poeta antiguo (*Paus.*1.25.8, *Clem.Al.Strom.*1.21.103, 1.21.107, *Tat.Orat.*39, 41), anterior a Homero (*S.E.M.*203-204), según Virgilio el mejor de los poetas (*Aen.*6.670) y autor de himnos y otros poemas de carácter religioso (*Paus.*1.14.3, 1.22.7). Las fuentes le atribuyen otro tipo de poderes y atributos como el poder de volar que, según Pausanias (1.22.7), recibió de Bóreas, y los dones de la curación y la adivinación (*Ar.Ra.*1033).

En algunas fuentes aparece relacionado directa o indirectamente con los misterios de Eleusis (Eumolpo probablemente fue uno de los fundadores de estos ritos) o con otros ritos místicos (*Pl.R.*363c-e, 364e-365a). También algunas fuentes lo dibujan en el Elíseo entre las almas de los bienaventurados (*Pl.R.*363c-e, 364e-365a, *Verg.Aen.*6.660-678). Y la mayoría de ellas lo relacionan con Orfeo en diferentes grados: maestro de Orfeo (*Clem.Al.Strom.*1.21.131.1), discípulo de Orfeo (*Tat.Orat.*39, 41), hijo de Orfeo (*D.S.*4.25.1) o imitador de Orfeo (*Paus.*10.7.2).

ISIDORO	SERVIO
<i>Lyram primum a Mercurio inventam fuisse dicunt hoc modo: cum regrediens Nilus in suos meatus uaria in campis reliquisset animalia, relictæ etiam testudo est; quæ cum putrefacta esset et nerui eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit; ad cuius speciem Mercurius lyram fecit et Orpheo tradidit, qui eius rei maxime erat studiosus. Vnde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque siluas cantus modulatione adplicuisse</i>	<i>Caua testudine periphraſis citharæ, cuius usus repertus est hoc modo: cum regrediens Nilus in suos meatus varia in terris reliquisset animalia, relictæ etiam testudo est. Quæ cum putrefacta esset et nervi eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit ex cuius imitation cithara est composita</i>

En este punto conviene recordar también la versión del mito que ofrece Boecio (*Mus.*1.20) por ser de una época más cercana a Isidoro, por la extensión del relato boeciano y por las coincidencias entre los relatos que ofrecen ambos textos. El gran autor itálico transforma la sucesión mítica más común anteriormente expuesta, indicando que Hermes fue el creador de la lira y que fue este dios quien se la entregó a Orfeo, coincidiendo, por tanto, plenamente con Isidoro. Boecio dedica todo el capítulo a hablar de las distintas evoluciones de la lira desde su origen, siendo muy probable que adoptase y adaptase la idea del texto del tratado perdido de Nicómaco de Gerasa⁶⁰³, de quien se ha conservado esta idea, de forma sumaria, en el Fragmento 1 de los *Excerpta ex Nicomacho*, atribuidos a este filósofo y músico neopitagórico. Es de destacar, además, que la cadena de músicos que aparece en el texto de Nicómaco coincide, probablemente de manera casual, con los mismos que menciona Isidoro, a excepción de Támiris⁶⁰⁴, que aparece en el texto de Nicómaco y no en el de Isidoro, y Filamón, que

⁶⁰³ Nicómaco de Gerasa fue un matemático y músico pitagórico (más bien neopitagórico) que vivió en el siglo II d. C. Fue autor de un famosísimo tratado de aritmética posteriormente trasladado (nótese que he utilizado el término *trasladado* y no *traducido*) al latín por Boecio. En materia musical escribió un gran tratado de armonía hoy perdido, también posteriormente trasladado al latín por Boecio. Además, escribió otro menor, también sobre armonía y conservado, en el que expone diversas cuestiones musicales relativas a ese campo. En esta obra se mezclan contenidos y visiones puramente pitagóricas del mundo de la armonía musical con otras típicamente características de la escuela aristoxénica. El texto tiene un marcado carácter propagandístico del pitagorismo, pues silencia los logros musicales de la escuela aristoxénica contenidos en el tratado y los atribuye a la escuela pitagórica, explicándolos desde esa perspectiva. Además, también se le atribuyen otros pequeños fragmentos musicales, los *Excerpta ex Nicomacho*, probablemente extraídos de un tratado mayor de armonía escrito por él y hoy perdido. Estos fragmentos tratan cuestiones relativas a la armonía en la misma línea que el tratado anterior. No obstante, el hecho de que contenga algunos contenidos discrepantes con su pensamiento matemático y musical provoca que no se pueda asegurar con total certeza la autoría nicomaquea del texto.

⁶⁰⁴ Este Támiris, que el texto de Nicómaco describe como alumno de Orfeo, es uno de los grandes músicos míticos griegos. Al igual que otros grandes músicos míticos, fue de origen tracio (*Str.*10.3.17), hijo de Filamón (*Paus.*10.7.2), de quien hablaremos más adelante, y la ninfa Argíope (*Apollod.*1.3.3), y, según Apolodoro (1.3.3), el primer hombre en enamorarse de un varón al hacerlo de Jacinto. Desde el

aparece en el de Isidoro y no el de Nicómaco. En el texto de Nicómaco, al hablar de la creación de Hermes y su transmisión a Orfeo, tampoco hay rastro alguno de Apolo.

Antes de concluir este apartado quiero hacer referencia a otras dos noticias musicales que atañen a Hermes y a Orfeo. En la primera (*Etym.*18.51), ya tratada y citada varias veces, Isidoro describe a Hermes como patrón de la música junto a las musas, Apolo y Minerva. En la segunda (*Chron.*79), que se tratará en el apartado 9.4.4., Orfeo es descrito junto a Lino como maestro de música de Hércules.

9.4.3. FILAMÓN

Isidoro continúa su recorrido por algunos de los grandes músicos míticos llegando a la figura de Filamón⁶⁰⁵, a quien considera como el creador de los coros de doncellas de Delfos. En el Capítulo 77b (añadido en la segunda versión), año 3956, se puede: “*Hoc tempore Filemon primus apud Pitium chorum instituit*”⁶⁰⁶. Por tanto, Isidoro, haciendo gala nuevamente de su erudición y su afición por estos personajes mitológicos grecolatinos, recoge una vez más una noticia del *Cronicón* de Jerónimo (col. 308): “*Philammon Delphius divinus nobilis habetur, qui primus apud Phytium chorum constituit*”.

ISIDORO	JERÓNIMO
<i>Hoc tempore Filemon primus apud Pitium chorum instituit</i>	<i>Philammon Delphius divinus nobilis habetur, qui primus apud Phytium chorum constituit</i>

punto de vista musical su fama fue enorme y es recogida en varias fuentes. Diodoro Sículo (3.59.6) considera que Támiris fue el músico que añadió las cuerdas *hypate* y *parípate* (junto con Orfeo) a la lira o la *parípate* en solitario (el pasaje puede tener esas dos lecturas). Estrabón (10.3.17) lo describe como uno de los grandes creadores de la música antigua y Heráclides Póntico (*Plut.Mor.Mus.*3, 1132A-1132C) lo menciona en su *Catálogo de Músicos famosos* indicando que compuso un poema sobre la Titanomaquia y que cantaba de forma tan melodiosa y armoniosa que intentó rivalizar con las musas, quienes le quitaron sus habilidades musicales y lo dejaron lisiado (*Hom.II.*2.590-605) privándole además de la vista (*Apollod.*1.3.3). Este relato probablemente sirvió de inspiración a Polignoto, quien, según Pausanias (10.30.8), pintó a Támiris con un aspecto deplorable en una pintura que el incansable viajero y geógrafo griego halló en un edificio de Delfos. En dicha pintura Támiris aparecía ciego, con los brazos rotos, con el pelo y la barba largos y descuidados y, a su lado, en el suelo, la lira tirada con las cuerdas rotas.

⁶⁰⁵ Filamón fue hijo de Quíone (hija de Dedalión, de gran belleza) y de Apolo. Hermes y Apolo se acostaron una misma noche con ella, naciendo, del primero, Autólico y, del segundo, Filamón (*Ov.Met.*11.292-346, *Hig.Fab.*200). Hesíodo indica que su madre se llamaba Filónide o Fílonis (*Fr.*64). Filamón, también de gran belleza, se uniría a la ninfa Argíope, a quien echó de su lado tras quedar encinta, teniendo que huir a Calcídica para poder dar a luz a Támiris (*Apollod.*1.3.3). Desde el punto de vista musical, Filamón fue considerado un gran músico, famoso por su voz (*Hes.Fr.*64). Además de atribuírsele el logro que recoge Isidoro, también se le considera el organizador de los misterios de Demeter en Lerna y fue vencedor en los Juegos Píticos de Delfos (*Paus.*10.7.2), santuario al que estuvo unido, ya que, cuando los flegios atacaron Delfos, Filamón combatió a favor de Delfos al frente de un ejército argivo, sufriendo el héroe la muerte en la batalla. (*Paus.*9.36.1).

⁶⁰⁶ “*Por esos días, Filamón, formó el primero el coro en Pitio*”.

9.4.4. HÉRCULES

Isidoro finaliza su recorrido por la mitología grecolatina relacionando al gran héroe Hércules⁶⁰⁷ con la música (y, tal y como anticipé más arriba) mencionando nuevamente a Lino y a Orfeo. En el capítulo 79 (suprimido en la segunda versión), año 3956, se puede leer: “*Orfeus Trax Linusque magister Herculis artis musicae inuectores clari habentur*”⁶⁰⁸. Este fragmento está inspirado nuevamente en el *Cronicón* de Jerónimo, col. 309: “*Linus magister alterius Herculis omnibus notus efficitur*”.

ISIDORO	JERÓNIMO
<i>Orfeus Trax Linusque magister Herculis artis musicae inuectores clari habentur</i>	<i>Linus magister alterius Herculis omnibus notus efficitur</i>

Sobre Orfeo y Lino ya se ha hablado más arriba, así como sobre la figura de Lino como maestro de música de Hércules y su muerte a manos del irascible discípulo. Ahora es preciso justificar por qué aparece Hércules, un héroe caracterizado por su fuerza y alejado del ámbito musical, entre esta pléyade de grandes héroes músicos que expone Isidoro.

La relación de los héroes, al menos en algún momento de su vida, con la música es algo razonablemente habitual en la mitología griega, destacando de ellos, principalmente, su relación con la educación musical, bien como alumnos o como maestros, o sus excelentes habilidades como músicos prácticos, especialmente en la composición y la interpretación de algún instrumento o del canto, tal y como hemos podido ver a lo largo del análisis de los casos de héroes músicos que expone Isidoro. Pero esta idea no solo se observa al analizar la educación y las habilidades musicales de los héroes músicos, sino también al analizar la formación y habilidades musicales de algunos de los héroes más importantes de la mitología grecorromana, héroes que están alejados, en principio, del

⁶⁰⁷ Hércules, latinización del héroe griego Heracles, fue hijo de Zeus y una mortal, Alcmena. Se trata de un personaje de primera magnitud dentro de la mitología grecolatina (incluso puede ser considerado sin miedo a equivocarse como el más grande héroe de la mitología grecorromana), siendo sus referencias elevadísimas a lo largo de toda la literatura grecolatina y universal, y sus mitos, compuestos tanto por sus famosos doce trabajos como por otro gran número de leyendas, numerososísimos. Una muestra de su importancia y su poder se puede deducir de su famosa apoteosis tras su muerte (ofrecida con poquísimas variaciones en la mayoría de las fuentes clásicas), permitiéndosele ascender al Olimpo para permanecer eternamente entre los dioses. Para más información sobre Hércules, véanse algunos de los grandes diccionarios de mitología clásica como los de Grimal, P. *Op. cit.*, pp. 239-257; el de Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Op. cit.*, pp. 299-320; o el de March, J., *Op. cit.*, pp. 230-240, o manuales como el de Ruíz de Elvira *Op. cit.* (véase el índice de nombres mitológicos de dicha obra –p. 602–, ya que, debido a la importancia del personaje es tratado en multitud de pasajes), obra fundamental para conocer el mundo de los héroes míticos y sus genealogías partiendo de las fuentes.

⁶⁰⁸ “*El tracio Orfeo y Lino, maestro de Hércules, inventores del arte musical son tenidos por hombres ilustres*”

arte musical y de ámbitos más intelectuales. De hecho, en muchos de estos casos, las fuentes literarias también ofrecen (o sugieren, ya que la dibujan en líneas muy generales) una educación del héroe griego que cuida tanto los aspectos intelectuales como los físicos.

Es difícil precisar si ese ideal educativo se correspondería exactamente con la formación que pudieron recibir los jóvenes micénicos pertenecientes a las élites sociales, políticas y militares⁶⁰⁹, pero lo que está claro es que la idea que subyace en el fondo de esa educación del héroe se asemeja bastante al completo ideal educativo que persiguió el hombre griego mucho tiempo después (especialmente a partir de la época clásica) y que se analizará en el capítulo 10 al comentar los orígenes de las artes liberales que expone Isidoro. Exactamente lo mismo puede decirse en relación a la importancia de los aspectos prácticos de la música (interpretación instrumental y vocal y composición) en la época micénica, difíciles de precisar; mientras que, por otro lado, es notoria la importancia de la música para la cultura griega a todos los niveles, tal y como también se verá en los capítulos siguientes, al analizar las noticias y reflexiones que sobre esos temas expone Isidoro. Por tanto, aunque los héroes griegos vivieron en un tiempo muy lejano, lo que se escribió sobre ellos se hizo dentro del núcleo de la civilización grecolatina, lo que trajo consigo unos condicionantes culturales que provocaron que muchos de los grandes héroes recibieran (según lo conservado en las fuentes literarias y en las artes plásticas) una educación más propia de la Grecia o la Roma clásicas (o, al menos, una educación con un ideal básico inspirado en ese momento cultural), así como el desarrollo de unas habilidades musicales ideales en el mundo clásico.

De este modo es como se debe explicar la relación de Hércules con la música, héroe caracterizado fundamentalmente por su extraordinaria fuerza y cuyas grandes hazañas son ajenas a este arte, o la educación de otros héroes como Aquiles⁶¹⁰, otro de los más

⁶⁰⁹ Interesantes ideas al respecto se pueden ver en Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, 2004, pp. 19-31.

⁶¹⁰ Aquiles es uno de los héroes más famosos de la mitología griega. Hijo de Peleo y Tetis, sus referencias en la literatura grecolatina se encuentran desde los primeros tiempos de la misma. En la *Ilíada* es descrito como el guerrero más poderoso de la Guerra de Troya (atributo, el de su capacidad belicosa, que conserva a lo largo de la literatura antigua, además de otras cualidades físicas como su rapidez o su belleza), capaz de desequilibrar la batalla a favor de uno u otro bando por sí mismo, siendo, además, uno de los personajes principales de dicha obra. Al igual que ocurre con otros de los más grandes héroes mitológicos de la Antigüedad, las referencias a su persona son muy numerosas a lo largo de toda la literatura grecolatina. Para más información sobre Aquiles, véanse algunos de los grandes diccionarios de mitología clásica como los de Grimal, P., *Op. cit.*, pp. 39-43; el de Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Op. cit.*, pp. 70-75; o el de March, J., *Op. cit.*, pp. 50-54, o manuales como el de Ruíz de Elvira *Op. cit.* (véase el índice de nombres mitológicos de dicha obra –p. 581–, ya que, debido a la

grandes héroes griegos, caracterizado por sus dotes para el combate, quien aprendió, al igual que otros grandes héroes míticos, distintos conocimientos intelectuales y físicos de manos del sabio centauro Quirón⁶¹¹. Esta faceta de los héroes también es recogida, incluso, en las artes plásticas, ya que Hércules también es representado en ellas tocando la lira junto a otros dioses como Atenea, Poseidón o Dioniso o la cítara en un concurso con Atenea y Hermes como jueces⁶¹².

9.5. EL REY DAVID

Un lugar especial lo ocupa la figura del rey David por dos motivos fundamentales. En primer lugar, por su importancia, pues es, de largo, la gran figura del pensamiento histórico-musical isidoriano. David es citado musicalmente hablando muchas más veces que cualquier otro personaje, bíblico o mitológico, histórico o legendario. Además, algunas de las noticias musicales que relacionan a este famoso rey con la música se encuentran entre las más importantes y extensas de cuantas existen en el corpus isidoriano. En segundo lugar, David también ocupa un lugar especial debido a su particularidad, pues, a pesar de su importancia, apenas es mencionado en la *Crónica* de Isidoro, no siendo en ella relacionado con la música (al igual que ocurre con todos los autores bíblicos).

El doctor hispalense hace referencia una sola vez al rey David en el cap. 107, año 4164, indicando tan solo que su reinado duró cuarenta años. Evidentemente, la alusión a David está situada nada más comenzar la Cuarta Edad del mundo agustiniana (cap.

importancia del personaje es tratado en multitud de pasajes) que, como se ha dicho, es una obra fundamental para conocer a los héroes míticos y sus genealogías partiendo de las fuentes literarias.

⁶¹¹ Quirón, hijo de Cronos y la oceánide Fílira, es un solitario centauro; el más célebre, sabio y benévolo de todos, y, según Ruiz de Elvira (*Op. cit.*, p. 67), junto al centauro Folo (hijo de Sileno y una ninfa de nombre Melia –Ruiz de Elvira, p. 267–), es de genealogía distinta al resto de los centauros (para las distintas versiones de la genealogía del resto de los centauros véase, por ejemplo, Ruiz de Elvira, pp. 366-369). Entre otros mitos varios, Quirón fue famoso por educar a algunos de los grandes héroes de la mitología griega a los que, según la mayoría de las fuentes, enseñaba principalmente medicina y las artes de la guerra y la caza, aunque en dichas fuentes también se presupone una formación completa del héroe de acuerdo con los cánones educativos clásicos anteriormente citados. Entre otros héroes educó a Aquiles (Hom.*Il.*830s., Apollod.3.13.6), debido a la estrecha relación que mantuvo siempre con su padre Peleo, a quien también educó (X.*Cyn.*1.2), a Jasón (Pi.*P.*4.102), a Acteón (Apollod.3.4.4), a Aristeo (A.*R.*2.510) y a Asclepio (Pi.*P.*3.1-5, Apollod.3.10.3). En una pequeña obra dedicada a la caza que se atribuye con dudas a Jenofonte, aparece un catálogo de considerable extensión de héroes mitológicos griegos a los que el ilustre centauro educó no solo en el arte cinegético, sino en otras disciplinas intelectuales y físicas, pues da a entender que gran parte de estos héroes destacaron por su completa educación (X.*Cyn.*1.s.). Para más información sobre Quirón, véanse nuevamente algunos de los grandes diccionarios de mitología clásica como los de Grimal, P., *Op. cit.*, pp. 462-463; el de Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Op. cit.*, pp. 548-549; o el de March, J., *Op. cit.*, pp. 390-391.

⁶¹² Véase García López, J., Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 44 y 45 y Wegner, M., *Das Musikleben der Griechen*, Berlín, 1949, lámina 7a.

106a, añadido en la segunda versión, año 4124)⁶¹³. Además, hay que destacar que existe una segunda alusión al nombre de David situada en la Sexta Edad del mundo, en la que Isidoro, al hablar de las persecuciones de Domiciano a los cristianos y los judíos, comenta que se ordenó que fuesen asesinados los herederos del linaje de David (cap. 261, año 5293). Se trata, por tanto, de una referencia indirecta e irrelevante tanto desde el punto de vista historiográfico como para la materia de estudio que nos ocupa.

La importancia de este rey músico y la gran cantidad de noticias que le dedica Isidoro provocan que estas referencias tengan que ser analizadas con más detenimiento (tanto en este capítulo como, debido a la temática de algunas de estas noticias, en los capítulos 11 y 12).

9.5.1. OTROS PERSONAJES MUSICALES BÍBLICOS EN LA OBRA DE ISIDORO

Antes de pasar a analizar la figura del rey David, conviene revisar las cualidades o los logros musicales (o poético-musicales) que Isidoro atribuye a algunos personajes bíblicos basándose en la propia Biblia y en la tradición literaria anterior.

Los logros y cualidades que Isidoro atribuye a estos personajes son bastante menores desde el punto de vista musical si los comparamos con los de los personajes anteriores o con los del rey David, aunque, debido a su relevancia bíblica, he considerado necesario tenerlos en cuenta, ya que para Isidoro, sin duda, debieron ser muy importantes. No obstante, hay que dejar claro que se trata de personajes secundarios desde el punto de vista musical.

Del mismo modo, es preciso indicar que, como es habitual en relación a los personajes bíblicos, en la *Crónica* isidoriana no aparece ninguna noticia musical referida a ellos, siendo únicamente situados cronológicamente, por lo que las noticias musicales sobre estos personajes se tienen que buscar en otras partes de la obra de Isidoro, concretamente en *Sobre los oficios eclesiásticos* y los libros I y VI de las *Etimologías*.

Todos estos personajes, a excepción de Débora, pertenecen a la Cuarta Edad del mundo, por lo que cronológicamente están situados tras la nómina de personajes paganos analizada en el apartado anterior. Según su orden de aparición en la *Crónica*, estos

⁶¹³ Ha de tenerse en cuenta que en la división agustiniana de la Historia del mundo, el reinado de David es utilizado para separar la Tercera Edad, que va desde Abraham hasta David, de la Cuarta, que va desde el reinado de David hasta el cautiverio en Babilonia. Por tanto, el rey David debe estar situado al comienzo de la Cuarta Edad.

personajes son: Débora⁶¹⁴, Asaf⁶¹⁵, Salomón⁶¹⁶, Isaías⁶¹⁷ y Jeremías⁶¹⁸. Además, en este momento deben recordarse todos los autores de salmos (entre los que se encuentran, obviamente, Asaf y Salomón) que aparecen citados en las dos listas (*Etym.*6.2.16 y *Ecc.Off.*1.12.2) comentadas más arriba al hablar de los logros musicales de Moisés en el apartado 9.3.

9.5.2. LA IMPORTANCIA MUSICAL DE DAVID EN LA BIBLIA

El Rey David es uno de los personajes más importantes para la tradición judeocristiana. Hablamos de uno de los personajes principales del Antiguo Testamento, rey de Israel y el músico bíblico por excelencia⁶¹⁹.

⁶¹⁴ Débora es el único de estos personajes bíblicos secundarios que se sitúa en la Tercera Edad del mundo. En la *Crónica* (donde lo único que se puede leer sobre ella es que sus labores como juez duraron 40 años) aparece en el año 3915 (cap. 73), por lo que musicalmente habría que situarla justo detrás de Anfión (año 3795, caps. 63,64, y año 3875, cap. 72) y justo antes de Apolo (cap. 74, año 3915, segunda versión); es decir, es encuentra intercalada entre el segundo de los capítulos dedicados a Anfión (72) y el dedicado a Apolo (74). Isidoro describe a Débora (*Ecc.Off.*1.4.2) como la siguiente persona que interpretó cánticos a Dios tras Moisés, basándose, sin duda, en el famoso pasaje del Libro de los jueces (5) en el que interpretó un cántico junto a Barac.

⁶¹⁵ Asaf es situado en la *Crónica* en el año 4164 (cap. 110), el mismo año que David, pero tres capítulos después de este; y descrito únicamente como profeta. La única noticia musical que expone Isidoro sobre Asaf se encuentra en *Ecc.Off.*2.12.1, donde lo describe, junto a David, como el mejor compositor y cantor de salmos, además de indicar que fueron los primeros en hacerlo tras Moisés. Esta noticia, debido a su temática, es expuesta y comentada en el apartado dedicado al rey David, pues afecta directamente al famoso rey músico. Además, debe de recordarse que Isidoro también menciona a Asaf en sus dos listados de autores de salmos (*Etym.*6.2.16 y *Ecc.Off.*1.12.2), expuestos y comentados al analizar la figura de Moisés en el apartado 9.3, donde se indicó la posible(s) fuente(s) utilizada(s) por Isidoro. Al respecto, debe notarse que la Biblia hebrea atribuye a Asaf la autoría de doce salmos (salmo 50 y salmos 73-83).

⁶¹⁶ Salomón es citado en el año 4204 (cap. 111). Lo único que se dice de él en dicho capítulo es que reinó durante cuarenta años. Las cualidades musicales (o, más bien, poético-musicales) que Isidoro le atribuye están relacionadas con la tradicional autoría de algunos libros de la Biblia. Concretamente, en *Etym.*6.2.18-21 y *Ecc.Off.*1.12.2, Isidoro lo considera el autor del Libro de los proverbios, el Eclesiastés y el Cantar de los cantares. Relacionado con esta noticia, en *Etym.*1.39.18, lo describe como el creador de los epitalamios (al respecto véase el apartado 8.3). Por último, hay que indicar que, como no podía ser de otra manera, Salomón también aparece en los dos listados de autores de salmos que ofrece Isidoro en *Etym.*6.2.16 y *Ecc.Off.*1.12.2, ya comentados. Al respecto debe notarse que la Biblia hebrea atribuye a Salomón dos salmos (el salmo 72 y el 127).

⁶¹⁷ Isaías aparece en la *Crónica* en los años 4427 (cap. 141), 4443 (Cap. 144) y 4488 (cap. 149); sin embargo, lo único que se dice de él en estos capítulos es que es un profeta. En *Etym.*6.2.22 y *Ecc.Off.*1.12.2 Isidoro habla de su libro bíblico, destacando su elocuencia y los metros utilizados.

⁶¹⁸ Jeremías es citado en la *Crónica* en el año 4587 (cap. 159). Lo único que se dice de él es que es un profeta. En *Etym.*6.2.23 y *Ecc.Off.*1.12.2 Isidoro comenta su libro y las Lamentaciones. En *Etym.*1.39.19 Isidoro lo considera el creador de los trenos por encima de Simónides (sobre este aspecto véase el apartado 8.3).

⁶¹⁹ Evidentemente, teniendo en cuenta la finalidad de este estudio, debemos centrarnos en su faceta estrictamente musical, dejando a un lado otras facetas de su personalidad (empezando por la veracidad o no de su existencia histórica – que hoy en día parece superada– y, dentro de esta, su figura como rey de Israel, sus orígenes, su vida personal, su vida y visión política, sus acciones bélicas, sus modelos de conducta –mejores o peores de acuerdo con la moralidad de la época o la actual–, por no hablar de su importancia teológica y las distintas interpretaciones que se han hecho de su figura en este sentido). Tampoco nos interesa incidir en las distintas perspectivas (algunas de ellas totalmente divergentes) que los diferentes investigadores han mantenido en torno a su figura desde todos estos ámbitos, especialmente

El grueso de las referencias bíblicas al rey David aparecen en el fragmento *I Sam.*16-2 *Sam.*5, donde se describe su vida desde que es elegido hasta que se convierte en rey de Israel; todo el Libro II de Samuel, donde se describe su reinado; y el Libro I de los Reyes hasta el parágrafo 2.12, donde se describe el final de su reinado, la elección de Salomón como sucesor, los consejos que da al futuro rey y su muerte. Evidentemente, estas referencias volverán a aparecer en el Primer y el Segundo Libro de las Crónicas, que tratan de elaborar una historia del pueblo de Israel desde sus inicios, pero otorgando un lugar fundamental al reinado y la figura de David, pues I Crónicas se centra especialmente en los hechos acontecidos durante su reinado (no así II Crónicas, que se centra en los hechos ocurridos a partir de la muerte de David y menciona a este solo de manera indirecta en los primeros capítulos). Es evidente que el nombre de David es mencionado más veces en la Biblia y que aparece en otros libros, entre los cuales hay que destacar el Libro de los Salmos⁶²⁰.

Dentro de este nutrido grupo de referencias al rey David, hay que destacar las estrictamente musicales, que igualmente se reparten en los dos libros de Samuel y en el Primer Libro de las Crónicas. Estas referencias demuestran las virtudes musicales de David o su interés por la música (ya que en algunas ocasiones no tiene por qué interpretarla él). En el Libro I de Samuel, de entre todas estas referencias, destaca por encima de todas el famoso fragmento 16.14-23 (que es referido por Isidoro en varias ocasiones), en el que se narra la curación de David a Saúl a través de la música; aunque también es descrito interpretando música otras dos veces (18.10, 19.9). También encontramos otras referencias en 18.6-10, donde las mujeres lo reciben con cantos tras sus victorias militares, aspecto que se vuelve a recordar en 21.11 y 29.5. En el II Libro de Samuel destacan los cantos de lamento de David tras la muerte de Saúl y Jonatán (1.19-27), los cantos y las danzas de David y los israelitas mientras intentan trasladar el

divergentes cuando nos alejamos de los ámbitos bíblicos o teológicos. A modo de ejemplo pueden tenerse en cuenta las perspectivas de grandes especialistas como Steven L. McKenzie (*El rey David*, Barcelona, 2002), quien lo describe como un personaje sin escrúpulos, violento y sanguinario, originario de una familia acaudalada de clase alta (aspecto este último aceptado actualmente) e instaurador de un reinado de terror en Israel, o de Samuel Pagán (*El rey David*, Barcelona, 2013 –obra que, según mi criterio, a día de hoy conjuga, utiliza e interpreta mejor todas las fuentes disponibles, teniendo en cuenta la dificultad que estas fuentes entrañan–), quien lo describe desde un punto de vista más riguroso teniendo muy en cuenta el contexto histórico, social, cultural y religioso de su época (en plena transición de la época de los jueces al comienzo de la monarquía de Israel –siglos XI-X a. C. aproximadamente–), analizando en los diferentes capítulos los puntos fuertes y los puntos débiles de su obra (política, militar, religiosa y literario-musical) y de su compleja personalidad, e incidiendo también en su significación teológica.

⁶²⁰ Según S. Pagán (*Op. cit.* p. 21), David es mencionado más de mil ocasiones en el Antiguo Testamento y unas setenta veces más en el Nuevo. Para un comentario introductorio sobre la posición de David en relación a otros libros de la Biblia, véase Pagán, S. *Op. cit.* pp. 34-47; especialmente, pp. 42-47.

arca a Jerusalén (6.5, 6.15-16, 6.21), el salmo que canta David (22) y la famosa expresión del narrador para referirse a David como “*egregius psaltes Israël*” al introducirlo en una de las últimas alocuciones del monarca antes de morir (23.1)⁶²¹. En I Crónicas aparecen varias referencias más que, debido a la finalidad, la datación y el estilo del libro, son diferentes a las de los dos libros de Samuel. Se describen los nombres de los cantores que destinó David al templo y los instrumentos que tocaban (6.31-48, 15.16-29, 16.5-6, 16.42-43); también se describe cómo David distribuye los músicos para el culto con indicaciones de lo que deben hacer (25). Aparte de las referencias anteriores, en este libro también aparecen nuevas menciones a sus habilidades musicales, ya sea como danzarín (15.29), o como compositor (el salmo que es expuesto en 16.7-36). Por último, hay que destacar un libro especial desde el punto de vista musical relacionado con la figura del David: el *Libro de los Salmos*, que tradicionalmente se ha relacionado con él, bien como autor de muchos de los salmos que contiene⁶²², bien porque muchos salmos aluden a su figura y a su reinado, ya sea de manera directa o indirecta.

Todas estas referencias muestran el verdadero significado de la expresión “*egregius psaltes Israël*”, ya que describen a una persona que dominaba absolutamente todos los ámbitos de la música y no solo los puramente prácticos, ámbitos en los que David destacó sobradamente por encima de sus contemporáneos, ya que aparece caracterizado de manera expresa como excelente cantor, instrumentista, bailarín y compositor. Las fuentes bíblicas también lo describen haciendo uso de la *meloterapia* que comentaremos en el apartado 12.5, pues utiliza la música para curar una dolencia psíquica de Saúl. Además, hay que destacar su importante papel dentro de la organización del culto y su música y, quizá, la dirección musical del mismo.

Estos aspectos han provocado que David haya servido de inspiración a artistas de todas las épocas a lo largo de toda la historia de las artes plásticas, siendo representado casi siempre acompañado de un arpa o una lira; de la historia de la música, como inspiración de muchas obras de carácter litúrgico o religioso; de la historia de la literatura o, más modernamente, del cine. Desde esta perspectiva David puede ser considerado como el Orfeo cristiano. Quizá no haya habido dos personajes más importantes en toda la

⁶²¹ Además, en este libro aparecen otras cuantas referencias musicales que hablan fundamentalmente de instrumentos y toques de instrumentos en su mayoría pertenecientes a lo que hoy podríamos catalogar como la familia de viento metal y, más concretamente, a la familia de las trompetas (15.10, 18.16, 19.35, 20.1, 20.22); pero dichas referencias no tienen relación directa con el rey David.

⁶²² Nótese que la Biblia hebrea describe a David como autor de 73 salmos (3-9, 11-32, 34-41, 51-65, 68-70, 86, 101, 103, 108-110, 122, 124, 131, 133 y 138-145) de los 150 existentes.

historia de la cultura occidental que hayan reflejado mejor (y más veces) el prototipo de la perfección musical⁶²³.

9.5.3. LAS CUALIDADES MUSICALES DE DAVID EN LA OBRA DE ISIDORO

Las referencias musicales al rey David se hallan distribuidas en varios pasajes de distintas obras del corpus isidoriano. Estos fragmentos se encuentran en las *Etimologías*, concretamente en *Etym.*1.39.17, *Etym.*3.16.3; *Etym.*4.13.3, *Etym.*6.2.16 y *Etym.*6.19.11; en las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, concretamente en los capítulos 9 (párrafos 3 y 4) y 12 (entero, constituido por los párrafos 1 y 2) del comentario al Primer Libro de los Reyes⁶²⁴; en *Sobre los oficios eclesiásticos*, concretamente en *Ecc.Off.*1.5.1, 1.6.1, 1.12.2, 2.12.1; y, por último, en el *Libro de los números*, concretamente en 11.56.

Estas referencias musicales se pueden dividir en dos grupos. Referencias musicales puras, en las que Isidoro habla de las cualidades musicales del rey David sin hacer alusión a la famosa curación de David a Saúl a través de la música (*1 Sam.*16.14-23); y referencias de carácter médico, en las que Isidoro habla sobre dicha curación. Al primer grupo pertenece el fragmento citado del *Libro de los números* (11.56), el párrafo 3 del capítulo 9 del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, los pasajes *Etym.*1.39.17, *Etym.*6.2.16 y *Etym.*6.19.11, y los fragmentos *Ecc.Off.*1.5.1, 1.6.1, 1.12.2, 2.12.1. Todas las demás pertenecen al segundo grupo (incluyendo también la mayor parte de *Quaest.in I Reg.*9.3), muy importante también tanto por la cantidad como por la calidad de la información expuesta, que resulta muy interesante. Las referencias de este segundo grupo son analizadas en los capítulos 11 y 12. En este capítulo nos centramos en comentar las referencias del primer grupo.

En primer lugar, en el párrafo 3 del capítulo 9 del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* se puede observar una descripción

⁶²³ Véanse Croce, E., “David. Iconografía”, *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IV, cols. 502-511; Faitelli, F., “La leggenda del re suonatore. Re David e la musica nel Medioevo”, *Art e dossier*, vol. 14, n° 145, 1999, pp. 41-44; Finney, P. C., “Orpheus-David: A Connection in Iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?”, *Journal of Jewish Art*, vol. 5, 1978, pp. 6-15; García García, F., “David músico”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n° 8, 2012, pp. 11-25; Goosen, L., *Op. cit.* v. “David”, pp. 79-90; Zenger, E., “David as Musician and Poet: Plotted and Painted”, en Exum, J. Ch., Moore, S. D. (eds.): *Biblical Studies. Cultural Studies. The Third Sheffield Colloquium*, Sheffield, pp. 263-298.

⁶²⁴ Recuértese que en relación a la Biblia actual estamos hablando del Primer Libro de Samuel.

que casa totalmente con las cualidades de David que se describen en la Biblia y que ya se han estructurado y comentado brevemente, pues se habla del elevadísimo conocimiento que el gran rey tenía de la música. En dicho fragmento se puede leer: *“Erat autem David in canticis musicis eruditus. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordī varietate compactam ordinate Ecclesiae insinuat unitatem. Quae variis modis quotidie resonat, et suavitate mystica modulatur”*⁶²⁵. En la primera oración Isidoro describe a David como una persona docta, sabia, erudita en el conocimiento de música y el canto, descripción que casa con lo comentado más arriba, donde se ha expuesto cómo, partiendo de las referencias bíblicas que hablan de David, se puede deducir que fue un personaje que dominó absolutamente todos los ámbitos de la creación, la interpretación y, probablemente, la dirección musical. Pero, además, en el texto restante (en las dos oraciones restantes) Isidoro establece un jugoso y curioso paralelismo entre la perfección de esa música que representa el rey David, con la perfecta organización de la Iglesia. Paralelismo inspirado casi totalmente en Agustín (Ciu.17.14), quien establece la relación entre la música y la ciudad divina. Isidoro adapta el texto agustiniano a su cometido y cambia el término *ciuitatis* por *Ecclesiae*. El texto de Agustín es el siguiente:

Erat autem David vir in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non vulgari voluptate, sed fidei voluntate dilexerit, eaque Deo suo, qui verus est Deus, mystica rei magnae figuratione servierit. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordī varietate compactam bene ordinatae civitatis insinuat unitatem.

Por tanto, la relación entre ambos textos es clara, tal y como se puede observar en el siguiente cuadro comparativo:

⁶²⁵ Como ya se indicó más arriba, las *Cuestiones* no están editadas críticamente y no están traducidas al castellano. Por tanto, apporto traducciones propias: *“Era David hombre erudito en el canto y la música. Porque la armonía apropiada y moderada de los diversos sonidos manifiesta con su concordante variedad la unidad compacta de una Iglesia bien ordenada. Resuena constantemente con diferentes modos y es modulada con una dulzura mística”*.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Erat autem David in canticis musicis eruditus. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordi varietate compactam ordinate Ecclesiae insinuat unitatem. Quae variis modis quotidie resonat, et suavitate mystica modulatur.</i>	<i>Erat autem David vir in canticis eruditus, qui harmoniam musicam non vulgari voluptate, sed fideli voluntate dilexerit, eaque Deo suo, qui verus est Deus, mystica rei magnae figuratione servierit. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordi varietate compactam bene ordinatae civitatis insinuat unitatem.</i>

Además, en este momento es preciso indicar que estas referencias a la perfección de una especie de música de carácter divino guardan una estrecha relación con la antigua y característica idea de la *música de las esferas*, que el obispo hispalense también hace suya y expone en otros pasajes de su obra, y que será analizada en profundidad en el capítulo 11 de esta tesis doctoral.

Por otra parte, el hecho de que Isidoro retome esta comparación agustiniana construida con un lenguaje metafórico queda justificado por el carácter alegórico de las *Quaestiones* isidorianas, ya comentado en el apartado 6.16. Este aspecto resulta muy importante, ya que la frecuente tendencia a la alegoría en esta obra conlleva que las relaciones de carácter simbólico entre la música y cualquier aspecto de la doctrina cristiana, la Biblia o la Iglesia sean algo que se puede observar en otros fragmentos textuales de la *Quaestiones*, incluidos los fragmentos referidos a la curación de David a Saúl que se analizarán en los capítulos 11 y 12. De hecho, además de los fragmentos que se analizarán más adelante y del ya mencionado, existe otro pasaje con estas características nada más comenzar la obra, en el mismo prólogo al comentario del Génesis (Praef.4), donde Isidoro expone una interesantísima reflexión de carácter alegórico en la que compara el funcionamiento de los instrumentos de cuerda con la forma en la que se han de interpretar las profecías bíblicas y su utilidad:

Sicut enim in citharis, et huiusmodi organis musicis, non quidem omnia quae tanguntur, canorum aliquid resonant, sed tantum chordae, caetera tamen in toto citharae corpore ideo facta sum, ut esset ubi connecterentur et quo tenderentur illa quae ad cantilenae suavitatem modulaturus est artifex : ita in his propheticis narrationibus quaeque dicuntur aut aliquid sonant in significationem futurorum, aut, si nihil

*sonant, ad hoc interponuntur, ut sit unde illa significantia tanquam sonantia connectantur*⁶²⁶.

Reflexión que está copiada prácticamente al pie de la letra de Agustín (*Faust.22.94*), tal y como se puede apreciar en el siguiente cuadro comparativo.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>“Sicut enim in citharis, et huiusmodi organis musicis, non quidem omnia quae tanguntur, canorum aliquid resonant, sed tantum chordae, caetera tamen in toto citharae corpore ideo facta sum, ut esset ubi connecterentur et quo tenderentur illa quae ad cantilenae suavitatem modulaturus est artifex : ita in his propheticis narrationibus quaeque dicuntur aut aliquid sonant in significationem futurorum, aut, si nihil sonant, ad hoc interponuntur, ut sit unde illa significantia tanquam sonantia connectantur”.</i>	<i>“Sicut enim in citharis et huiuscemodi organis musicis, non quidem omnia quae tanguntur, canorum aliquid resonant, sed tantum chordae; caetera tamen in toto citharae corpore ideo fabricata sunt, ut esset ubi vincirentur, unde et quo tenderentur illae, quas ad cantilenae suavitatem modulaturus et percussurus est artifex : ita in his propheticis narrationibus, quae de rebus gestis hominum prophetico spiritu deliguntur, aut aliquid iam sonat significatione futurorum; aut si nihil tale significant, ad hoc interponuntur, ut sit unde illa significantia tanquam sonantia connectantur”.</i>

La segunda noticia que habla sobre el rey David y la música se halla en el *Liber numerorum* o *Libro de los números*, donde, al comentar del número 10, en el párrafo 11.56 se puede leer: “*David propheta in Psalterio decem chordarum cantavit*”⁶²⁷. En este caso Isidoro se limita a recoger una breve noticia que se puede relacionar directamente con el Libro de los salmos, donde en el Salmo 32.2 se lee: “*Confitemini Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite illi*”. Ya se indicó en el apartado 6.7 que el *Libro de los números* es una obra de carácter aritmológico y alegórico en la que Isidoro comenta e interpreta el valor simbólico de los números que aparecen en la Biblia. Lo que Isidoro hace es establecer relaciones, de naturaleza bíblica fundamentalmente, aunque también se encuentran de cualquier otro tipo, con cada uno de los números que va comentando, recogiendo distintos datos o noticias sobre ellos. En

⁶²⁶ “En la cítaras e instrumentos musicales parecidos no produce algún sonido melodioso todo lo que se toca, sino únicamente las cuerdas; el resto del instrumento existe para que haya donde sujetar los extremos de aquéllas, que el artista ha de modular y pulsar para producir la melodía. Lo mismo acontece también en los relatos proféticos. Lo escogido por el espíritu profético de entre las acciones humanas o bien producen sin más la melodía de significar algo futuro o, si no es ese el caso, está puesto para que haya donde sostener los hechos significantes, como si fueran las cuerdas que producen la melodía”.

⁶²⁷ “El profeta David cantó con el salterio de diez cuerdas”.

este caso se limita a exponer esta noticia inspirada directamente en el Libro de los salmos para comentar el número diez. Se trata de otro de los muchos datos que aporta relacionados con este número. Evidentemente, esta noticia tiene poca importancia en relación a la figura del rey David, pues se limita a constatar lo obvio: Isidoro, como experto estudioso del Antiguo Testamento, sabía de la estrechísima relación existente entre la figura del rey David y los salmos.

Mucho más importantes en relación a los salmos son las dos noticias ofrecidas en *Ecc.Off.1.5.1* y *2.12.1* y, en menor medida, la ofrecida *Etym.6.19.11*. En estos fragmentos se observan tanto el lugar principal que ocupa David en relación a la salmodia, como el lugar principal que ocupa entre todos los músicos bíblicos.

En la primera (*Ecc.Off.1.5.1*) de estas referencias, Isidoro describe a David como el primer músico en componer salmos tras Moisés y el mejor de los cantores, pues fue elegido directamente por Dios (*1 Sam.16.1-13*): “*Quod usum esse primum post Moysen David prophetam in magno mysterio prodit ecclesia. Hic enim, a pueritia in hoc munus a domino specialiter lectus, et cantorum princeps psalmorumque thesaurus esse promeruit*”⁶²⁸. Es importante señalar que la primera parte del texto se puede leer también en *Etym.6.19.11*: “*quo usum esse David prophetam in magno misterio prodit historia*”, con las mismas palabras. Esta primera parte del texto (la que coincide con *Etym.6.19.11*) se basa en Agustín (*In psalm.4.1*). La segunda parte del texto de *Ecc.Off.1.5.1* en Nicetas de Remesiana (*Psalm.1*). Debido a ello, he tenido que dividir el fragmento en dos partes para establecer las correspondencias con sus fuentes.

<i>Ecc.Off.1.5.1</i>	<i>Etym.6.19.11</i>	AGUSTÍN - NICETAS
“ <i>Quod usum esse primum post Moysen David prophetam in magno mysterio prodit ecclesia</i> ”.	“ <i>quo usum esse David prophetam in magno misterio prodit historia</i> ”	Aug. <i>In psalm.4.1</i> : “ <i>quo usum esse David prophetam in magno mysterio, prodit historia</i> ”.
“ <i>Hic enim, a pueritia in hoc munus a domino specialiter lectus, et cantorum princeps psalmorumque thesaurus esse promeruit</i> ”		Nicet. <i>Psalm.1</i> : “ <i>Etiam ante David, qui a pueritia in hoc munus a Domino specialiter electus, et cantorum princeps, carminum thesaurus esse promeruit</i> ”.

⁶²⁸ “Después de Moisés, fue David, el profeta, el primero en practicar el canto de los salmos, asumido por la Iglesia, por un sublime misterio. David, desde su infancia, fue escogido especialmente por el Señor para este oficio, y no sólo mereció ser el mejor de los cantores sino también que el tesoro de los salmos fuera realidad”.

La segunda de estas referencias, *Ecc.Off.2.12.1*, está estrechamente relacionada con la primera en cuanto al contenido (no en relación al texto), ya que en esta también se indica que David, junto con Asaf, fueron los primeros en la composición de salmos tras Moisés, además de los mejores compositores y cantores de salmos. Pero, sin embargo, lo verdaderamente novedoso e importante de este fragmento se encuentra en la segunda parte del texto, donde se puede leer cómo David, tras la muerte de Asaf, da las órdenes oportunas para que sean sus hijos los que ocupen el lugar del padre en la interpretación de la música del culto.

La importancia de David en relación a la organización de la música del culto (que, como se ha indicado más arriba, se refleja en *1Cron.15.16-29*, *16.5-6*, *16.42-43*, y, en relación a lo dicho en este pasaje isidoriano concreto, especialmente, en *1Cron.25*) constituye un aspecto muy importante de su faceta musical que lo diferencia de otros muchos músicos que únicamente componen o interpretan. David también dirige musicalmente con maestría y conocimiento el culto divino. Este importante detalle no es observado en ningún otro lugar de la obra de Isidoro. El texto isidoriano es el siguiente: *“Psalmsitarum, id est cantorum, principes uel auctores, David siue Asaph extiterunt. Isti enim pos Moysen psalmos primi conpusuerunt et cantauerunt. Mortuo autem Asaph filii eius in hunc ordinem subrogati sunt a David”*⁶²⁹.

Es preciso indicar que no he sido capaz de encontrar la fuente de Isidoro. Quizá, la causa de la excepcionalidad de la información que transmite esta noticia esté directamente relacionada con una posible genuinidad isidoriana de este fragmento; genuinidad que, evidentemente, lo aleja de las fuentes utilizadas en los otros pasajes anteriores.

Además, en relación a los salmos, debo recordar que el nombre de David también aparece, como no podía ser menos, en los dos listados isidorianos de autores de salmos (*Etym.6.2.16* y *Ecc.Off.1.12.2*) expuestos al comentar los logros musicales de Moisés y referidos varias veces más arriba.

Por último, hay que destacar que Isidoro también aporta interesante información sobre el papel de David en la composición de himnos en dos fragmentos casi idénticos. El

⁶²⁹ “David o también Asaf, fueron los principales autores o cantores de los salmos. Después de Moisés, ellos fueron los primeros que compusieron y cantaron salmos. Pero después de Asaf, David dio orden para que se pidiera a los hijos de Asaf que ocuparan el lugar de su padre”.

primero se encuentra en *Ecc.Off.1.6.1*: “*Hymnos primum eundem David prophetam condidisse ac cecinisse manifestum est*”⁶³⁰; y el segundo en *Etym.1.39.17*: “*Hymnus primum David prophetam in laudem Dei composuisse ac cecinisse manifestum est*”⁶³¹. A pesar del cierto parecido en cuanto al contenido con la primera parte del texto de *Ecc.Off.1.5.1*, no he sido capaz de encontrar la posible fuente de Isidoro, estando casi seguro de que debe haber alguna, pues el texto se repite de forma casi idéntica en ambos fragmentos (aunque también pudiera darse el caso de que el doctor hispalense lo copiara de una obra a otra y que el texto fuera originario del propio Isidoro, quizá de antiguas notas guardadas en su *scriptorium*).

En cualquier caso, en ambos fragmentos Isidoro describe a David como el primero que cantó himnos, pudiéndose observar gran similitud con los otros pasajes anteriores citados en los que Isidoro describe a David como el primero en la composición e interpretación de los salmos. Es importante recordar que esta tendencia, la de atribuir a un determinado personaje el descubrimiento de algo o el haber sido el primero en realizar algo, es algo que se repite constantemente en Isidoro, tanto en los personajes paganos como en los bíblicos, ya comentados, y que se repite en otros muchos autores tardoantiguos (y medievales).

9.6. LA TRANSMISIÓN ORAL DE LA MÚSICA EN LOS PRIMEROS TIEMPOS

Isidoro también se hace eco del origen ancestral de la música ligado al origen del propio hombre, así como de sus primeras formas de transmisión oral, característica esencial de la música y de su propia idiosincrasia, ya que incluso hasta día de hoy la oralidad constituye una forma fundamental de transmisión del repertorio en prácticamente todas las culturas del mundo, sobre todo del repertorio folclórico tradicional.

Para este cometido Isidoro adapta una noticia de Agustín, relacionando nuevamente la música con las musas, seres divinos e hijas de Júpiter⁶³² y Memoria⁶³³, y, por tanto, seres antiquísimos y eternos (*Etym.3.14.2*):

⁶³⁰ “*Es bien sabido que el primero que compuso y cantó himnos fue el profeta David*”.

⁶³¹ “*Es sabido que fue el profeta David el primero que compuso y cantó himnos en alabanza de Dios*”.

⁶³² Quizá se deba considerar la paternidad de Júpiter (asimilación romana de Zeus) como un signo que justifica la importancia y distinción que para los griegos tuvieron las musas y las actividades que estas protegieron, ya que Júpiter, padre de las musas, es el dios más poderoso del panteón grecorromano con diferencia.

⁶³³ Memoria es la identificación latina de Mnemósine, una titánide hija de Urano y Gea (*Hes.Th.135*), que es considerada la personificación de la memoria (aspecto al que nos lleva inevitablemente la etimología de su nombre). Para Mnemósine como madre de las musas, véase el apartado 7.2. Mnemósine también puede hacer referencia a otras ideas. Véase Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Op. cit.*, p. 437.

*Quarum sonus [refiriéndose a las musas], quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribe non possunt*⁶³⁴.

La aparición en este fragmento de Memoria es fundamental. Asociado a la transmisión oral de la música (o de cualquier información de carácter oral) debe ir el concepto de *memoria*, de memorización del mensaje recibido que luego se ha de transmitir. Por tanto, los cantos de las musas (*quarum sonus*), la música, deben permanecer en la memoria para así poder ser enseñados a la siguiente generación, que, a su vez, los memorizará y los pasará a la siguiente. De ahí que Isidoro haga referencia a los mitológicos progenitores de las musas: Zeus y Mnemósine o lo que es lo mismo, Júpiter y Memoria.

La fuente de este fragmento isidoriano es Agustín (*Ord.2.14.41*): “*Sonus autem quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus, imprimiturque memoriae; rationabili mendacio iam poetis favente ratione (quaerendumne quid propagini similiter inesset), Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est*”⁶³⁵.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribe non possunt</i>	<i>Sonus autem quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus, imprimiturque memoriae; rationabili mendacio iam poetis favente ratione (quaerendumne quid propagini similiter inesset), Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est</i>

No obstante, se trata de un adaptación del texto agustiniano, puesto que la finalidad fundamental de la utilización del fragmento por el obispo de Hipona es diferente, ya que se encuadra dentro de una explicación de la doble vertiente de la música, la música de los números eternos e inmutables y la música sensible, perteneciendo este fragmento a la explicación de la música sensible, la que entra por los sentidos y (ahora sí

⁶³⁴ “Sus cantos, siendo cosa que entra por los sentidos, se remontan a la noche de los tiempos y se transmiten por tradición. De ahí que los poetas hayan imaginado a las Musas como hijas de Júpiter y de Memoria, pues si sus sonos no se grabaran en la memoria, se perderían, porque no pueden recogerse por escrito”.

⁶³⁵ “Al contrario, los sonidos pertenecen a un orden sensible y se desvanecen en el tiempo, dejando su impresión en la memoria, por la licencia que dio la razón a los poetas para forjar mitos, se fingió que las Musas son hijas de Júpiter y de la Memoria. (¿Gozará también de semejante licencia la progenie?)”.

coincidiendo con la finalidad isidoriana) puede ser memorizada. Por lo que también la inspiración de esta asociación isidoriana con Mnemósine, Memoria, tiene un claro origen y acento agustinianos.

Es importante recordar aquí las distintas consideraciones de la crítica sobre este pasaje recogidas en el estado de la cuestión. Entre todas ellas, una vez más, destaco la de Jacques Fontaine (*ISCC*, pp. 420-421) por su buen tino, quien considera la última parte de este pasaje (“*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribe non possunt*”) una prueba de que Isidoro no conocía nada sobre la notación musical de los griegos (cosa más que probable, pues parece evidente que Isidoro no leyó directamente o a través de fuentes secundarias ninguno de los tratados musicales griegos que contenían aspectos relacionados con la notación musical griega) y una prueba de la ausencia de notación escrita en la Sevilla de comienzos del siglo VII (hoy día continúa la falta de evidencias ciertas sobre la existencia de una notación musical en la Península antes del siglo IX a pesar del evidente desarrollo de la liturgia hispana en la época de Isidoro), aspecto más controvertido que también tenía ya diversidad de opiniones en la época en la que Fontaine publicó por primera vez su texto, tal y como el propio escritor galo recoge (*ISCC*, pag. 421, n. 2)⁶³⁶.

Aunque no mantengo una postura cerrada, me inclino (siguiendo en parte otras opiniones, incluida la del propio Fontaine en varios aspectos) por no tener en consideración el texto de Isidoro para ninguna de las dos afirmaciones que señala el investigador francés (a pesar de estar de acuerdo con las dos en lo que se refiere a los conocimientos de Isidoro sobre la notación musical), ni en lo referente a la notación o notaciones griegas, ni en lo referente a la (no) notación musical hispanovisigoda.

⁶³⁶ Sobre este asunto, aparte de los estudios citados en el estado de la cuestión y los citados por Fontaine (*ISCC*, pag. 421, n. 2), pueden verse Devoto, D., “Soni peruent” *Recerca musicològica* 4, 1984, pp. 5-17; Hickmann, E., “Arqueomusicología: Frühe musikarchäologische Funde und Schriftquellen zur Musik in Spanien”, *España en la música de occidente*, vol. 1, Madrid, 1987, pp. 15-18; Huglo, M., “Écritures et notations wisigothiques hors d’Espagne: I: La notation, le chant, la liturgie et la culture wisigothique: les contacts avec le sud de la France”, *Inter-American Music Review* 17, 1-2, 2007, 3-7; Huglo, M., “Les diagrammes d’harmonique interpolés dans les manuscrits hispaniques de la musica isidori”, *Scriptorium* 48, 1994, pp. 171-186; o Sullivan, B., “The unwritable sound of music: The origins and implications of Isidore’s memorial metaphor”, *Viator: Medieval and Renaissance studies* 30, 1999, pp.1-13. Entre estos estudios quiero destacar el primero (“Soni peruent”), donde el autor relaciona el polémico fragmento isidoriano con un pasaje bíblico (XII.Ps.9.7: “periit memoria eorum cum sonitu”), obteniendo interesantes (aunque no definitivas) conclusiones.

Es cierto que esta última parte del texto isidoriano no se observa en el texto de Agustín, pero desde mi punto de vista considero que, teniendo en cuenta el lugar que ocupa dentro de las *Etimologías* (*Etym.*3.14.2), lugar en el que el obispo hispalense está relacionando el origen de la música con las musas, Isidoro está haciendo referencia únicamente a la transmisión de la música en los primeros esbozos de la civilización griega, época en la que se confunden los orígenes (pre)históricos y míticos de esa civilización y en la que, con toda probabilidad, la música se transmitió exclusivamente de manera oral (las referencias a esos primeros tiempos antiquísimos –míticos o históricos– son más que evidentes: “*sicut antiqui voverunt*” –*Etym.*3.14.1– o “*in praeteritum tempus*” –*Etym.*3.14.2–).

Por tanto, aun considerando sugerentes las apreciaciones de Fontaine, pienso que no aportan datos sólidos sobre esos ámbitos (como no los aporta ningún estudio sobre este tema realizado hasta la fecha), puesto que Isidoro en este caso no se está posicionando claramente en relación a su contexto sociocultural (como sí hace en otras ocasiones, tal y como hemos visto y como veremos) y ni siquiera está haciendo referencia a la notación musical griega, más antigua (notación que, como acabo de indicar, considero que no conoció), sino que se está limitando a argumentar las relaciones existentes entre la música y las musas para justificar más si cabe la etimología que hemos expuesto más arriba (que es lo que realmente le interesa), y para ello recurre a algo tan evidente y simple (y, a la vez, rebuscado e inconsistente desde el punto de vista etimológico) como destacar la importancia de la memorización en la transmisión y expresión de la música en esos primeros tiempos partiendo de la base de que la progenitora de las musas se llame Mnemósine o Memoria.

Es por todo ello por lo que me inclino, aun (repito) sin mantener una postura cerrada, por no considerar este fragmento de Isidoro para extraer hipótesis alguna sobre estos dos ámbitos, la notación musical hispanovisigoda y, sobre todo, la notación musical griega, a los que Isidoro en ningún momento hace referencia directa.

9.7. LAS APORTACIONES MUSICALES POSTERIORES HASTA LA ÉPOCA DE ISIDORO

Una vez analizados los orígenes bíblicos y mitológicos de la música, así como la transmisión de la misma en los primeros esbozos de la civilización, Isidoro continúa su particular historia de la música señalando algunas aportaciones musicales realizadas en

épocas posteriores, ya situadas dentro del contexto histórico y cultural grecolatino, del que poseemos una cantidad de fuentes de información mucho mayor.

Es importantísimo señalar que ninguna de estas referencias estrictamente musicales se encuentra en la *Crónica*. Sin embargo, sí existen otras de gran interés por las temáticas que abarcan, muy relacionadas con la música, ya que en esta obra aparecen grandes poetas, filósofos y teólogos griegos y romanos relacionados en mayor o menor medida con la música, desde Homero, al que Isidoro considera el primer poeta, situándolo en el año 4124 (cap. 106, nada más comenzar la Cuarta Edad del mundo), hasta los padres de la iglesia más cercanos a Isidoro cronológicamente hablando. También aparecen intelectuales asociados a otros campos del saber o del arte como la ciencia, la historiografía, la oratoria o la pintura, además de otros grandes personajes desde el punto de vista político. En definitiva, gran parte de la serie de personajes ilustres de la vida política y cultural de la Antigüedad, tanto pagana como cristiana, están presentes en la obra de Isidoro⁶³⁷.

9.7.1. PITÁGORAS. EL INVENTOR GRIEGO DE LA DISCIPLINA MUSICAL

Entre todos estos personajes descuella la figura de Pitágoras de Samos, que es considerado por el obispo hispalense no solo el primer filósofo de la música de la historia griega (*Etym.*3.15.1), sino, directamente, el primer filósofo de la historia griega (*Etym.*8.6.2-3). Además, Isidoro también recoge dos noticias que comentan otro importante ámbito de estudio de este sabio griego relacionado con la música (tal y como

⁶³⁷ Desde el punto de vista que nos ocupa, creo que es preciso citar a los personajes más importantes que aparecen en la *Crónica* isidoriana siguiendo para ello un doble rasero. Por un lado, los personajes más importantes desde el punto de vista musical, es decir, por su relación directa o indirecta con la música, ya sea en calidad de músicos o poetas o en calidad de filósofos o teólogos que en algún momento de su obra reflexionaron sobre música o realizaron alguna aportación a la música desde el punto de vista filosófico, teórico o práctico por pequeña que esta sea. Por otro lado, los personajes que influyeron de manera más directa en Isidoro debido a que el obispo hispalense los leyó o supo de ellos y sus textos, tal y como queda reflejado en las referencias a estos personajes y sus obras a lo largo de la totalidad del corpus isidoriano. La nómina de estos personajes, tanto los “músicos” como los que influyeron directa o indirectamente en Isidoro, por orden cronológico según la *Crónica* isidoriana, es la que sigue: Homero (año 4124, cap. 106), Hesíodo (año 4427, cap. 138), Safo (año 4609, cap. 165), Pitágoras (año 4679, cap. 169), Esquilo, Píndaro, Sófocles y Eurípides (año 4733, cap. 174), Aristarco de Tegea, Aristófanes y Sófocles nuevamente (año 4773, cap. 179), Cratino el comediógrafo (año 4773, cap. 180), Platón (año 4792, cap. 182), Aristóteles (año 4858, cap. 188), Zenón, Menandro y Teofrasto (año 4913, cap. 198), Arato (año 4951, cap. 202), Ennio (año 5018, cap. 211), Terencio (año 5053, cap. 214a), Varrón y Cicerón (año 5099, cap. 218), Virgilio y Horacio (año 5147, cap. 229), Cicerón nuevamente (año 5147, cap. 231), Persio (año 5265, cap. 248), Lucano y Séneca (año 5265, cap. 249), Tertuliano (año 5407, cap. 286), Orígenes (año 5407, cap. 287, y año 5431, cap. 295), Cipriano (año 5451, cap. 308, y año 5466, cap. 310), Atanasio e Hilario (año 5558, cap. 338), Ambrosio (año 5581, cap. 353), Jerónimo (año 5590, cap. 358), Juan Crisóstomo (año 5593, cap. 363; año 5606, cap. 370), Agustín (año 5606, cap. 369), Fulgencio de Ruspe (año 5714, cap. 391), Martín de Braga (año 5572, cap. 401d) y Leandro de Sevilla (5800, cap. 408a).

se indicó más arriba en la primera nota al pie dedicada a Pitágoras): el de la ciencia de la aritmética. Si hacemos caso a su *Crónica universal*, podemos observar cómo Isidoro considera a Pitágoras como filósofo (nuevamente) e inventor de la aritmética (año 4679, cap. 169, a comienzos de la Quinta Edad del mundo): “*Pythagoras quoque philosophus et arithmeticae artis inventor clarus habetur*”⁶³⁸; noticia que se complementa con otra recogida en sus *Etimologías* (Etym.3.2.1), en la que lo describe como el primero en escribir sobre la ciencia del número⁶³⁹: “*Numeri disciplinam apud Graecos primum Pythagoram autumant conscripsisse*”⁶⁴⁰.

No obstante, en relación a la música se puede observar cómo Isidoro aporta más información, puesto que además de considerarlo el primer filósofo de la música de la historia griega, hace referencia al famoso relato que narra cómo Pitágoras descubrió las razones o proporciones existentes entre las distintas consonancias musicales (Etym.3.15.1): “*Graeci uero Pythagoream dicunt huius artis [refiriéndose, obviamente, a la música] inuenisse primordia ex malleorum sonitu et chordarum extensione percussarum*”⁶⁴¹.

Este relato⁶⁴² narra, con distintas variantes según los autores, cómo Pitágoras, al pasar por las cercanías de una fragua, observó cómo unos herreros golpeaban con sus martillos el hierro sobre el yunque, produciendo (lógicamente de manera totalmente inconsciente) una serie de sonidos que guardaban las consonancias de octava, quinta y cuarta, además de otro intervalo disonante, comprobando que los distintos sonidos se producían dependiendo exclusivamente del peso de los martillos (de ahí que Isidoro haga referencia a los sonidos de los martillos). Esta experiencia le sirvió para idear un sistema que le permitió descubrir las distintas proporciones (numéricas, lógicamente) existentes en estos intervalos musicales. Dicho sistema consistió en colgar de una barra metálica, sujeta únicamente por sus extremos en dos paredes opuestas, cuatro cuerdas del mismo grosor, características físicas e igualmente tensadas a las que les añadió cuatro pesos a los extremos bajos de cada una de las cuerdas. Una vez colocados los

⁶³⁸ “*Pitágoras, filósofo e inventor del arte de la aritmética, es considerado un hombre ilustre*”.

⁶³⁹ Hay que observar que, tratándose de Pitágoras y continuando con lo expuesto en la nota al pie dedicada al gran sabio de Samos (la nota 535), el concepto de *número* tiene un ámbito mucho más extenso que el de la propia ciencia de la aritmética, ya que, para Pitágoras y los pitagóricos, el número es el principio de todo, alcanzando una entidad metafísica. No obstante, en este caso, Isidoro, tal y como hemos indicado en el cuerpo del texto, se refiere exclusivamente a la ciencia de la aritmética.

⁶⁴⁰ “*Se afirma que, entre los griegos, el primero que escribió sobre la ciencia del número fue Pitágoras*”.

⁶⁴¹ “*Por su parte, los griegos afirman que fue Pitágoras quien echó los cimientos de este arte, inspirándose en el sonido de los martillos y de la percusión de cuerdas tensadas*”.

⁶⁴² Seguimos la narración de Nicómaco (*Harm.*6), que, como veremos, es una de las más antiguas, una de las más extensas y la que, probablemente, más influencia ha tenido posteriormente.

pesos igualó las cuerdas en longitud. Estos pesos eran idénticos a los de los martillos utilizados por los herreros (6, 8, 9 y 12). Tras golpear (y, por tanto, hacer vibrar) las cuerdas de dos en dos, comprobó que, debido a las distintas tensiones que los distintos pesos provocaban en las cuerdas, se iban produciendo las distintas consonancias que anteriormente había escuchado en la fragua (de ahí que Isidoro también haga referencia a los sonidos de la vibración de las cuerdas tensadas). La consonancia de octava se producía al golpear las cuerdas 12 y 6, que guardan una relación doble, 2/1. La quinta, al golpear las cuerdas 12 y 8, que guardan una relación hemiólica (o, usando terminología latina, sesquiáltera), 3/2. Exactamente la misma consonancia y proporción se daba al golpear las cuerdas 9 y 6. La consonancia de cuarta se producía al golpear las cuerdas 12 y 9, que guardan una relación epítrita (o, usando terminología, latina, sesquitercia), 4/3. Exactamente ocurría lo mismo con las cuerdas 8 y 6, que también están en proporción 4/3 y producen una consonancia de cuarta. Por último, Pitágoras observó que la relación entre las cuerdas 9 y 8 consistía en el intervalo que la quinta excede a la cuarta y que dicha relación se halla en proporción epogdoica (o, usando terminología latina, sesquioctava), 9/8. Además, también comprobó que la octava es el intervalo resultante de la suma de la cuarta y la quinta o de la quinta y la cuarta⁶⁴³.

Los primeros textos que cuentan este relato los encontramos en el siglo II d. C., siendo Adrasto⁶⁴⁴ (Theo Sm.56.9-12)⁶⁴⁵, de manera breve, y, sobre todo, Nicómaco (*Manual de Harmónica*, VI) los primeros autores en narrarlo⁶⁴⁶. De estas referencias, tal y como se ha indicado más arriba, el texto de Nicómaco constituye la fuente más extensa y precisa, fuente de la que beben algunos de los otros autores posteriores que cuentan el relato, puesto que esta famosa historia se repite en muchos de los grandes textos sobre música de carácter filosófico y teórico de la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, en su

⁶⁴³ Sobre estos números y proporciones se volverá en el capítulo 11, especialmente en el apartado 11.2.

⁶⁴⁴ Filósofo peripatético que trató temas de música y acústica del que no se ha conservado ni un solo escrito.

⁶⁴⁵ Teón de Esmirna fue un filósofo platónico que vivió en el siglo II. Escribió una famosa obra que trata las disciplinas matemáticas platónicas. En su segundo libro trata la música desde un punto de vista matemático y metafísico, ya que, por un lado, analiza la armonía y las relaciones numéricas que la sostienen, y, por otro, considera la música como un elemento celestial, incorpóreo y divino que rige el orden del universo y es capaz de influir en el espíritu del hombre y de llevarle hasta la sabiduría a través del estudio de sus fundamentos y proporciones. Para la edición de su tratado, véase Dupuis, J. (ed.), *Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium*, Bruxelles, 1966. A día de hoy no existe traducción castellana de dicha obra.

⁶⁴⁶ En esta misma época Ptolomeo (*Harm.*1.3) también demuestra tener conocimiento de este relato sin narrarlo de manera explícita (de hecho, Ptolomeo pone en duda su credibilidad desde el punto de vista científico). Ese hecho se repetirá en otros importantes autores posteriores como Porfirio (*in Harm.*119.29-120.7) o Arístides Quintiliano (3.1.94), quien indica que estos descubrimientos fueron realizados por los primeros sabios sin especificar si fue Pitágoras o su escuela.

mayoría dentro de la órbita pitagórico-platónica⁶⁴⁷. Por tanto, se puede considerar a Nicómaco como el autor más antiguo del que se ha conservado una especie de versión “canónica” del relato que se ha transmitido en las fuentes.

Llegados a este punto es necesario aclarar dos cuestiones. Por un lado, la veracidad del relato en lo que se refiere a la autoridad de Pitágoras. Por otro, la veracidad del relato en lo que se refiere a su rigor científico. En relación al primer punto, todo parece indicar que el relato tiene unos orígenes legendarios o míticos característicos de algunos relatos o cuentos orientales sobre el origen de la música. A pesar de las indudables dotes musicales de Pitágoras recogidas en las fuentes, lo más probable es que Nicómaco basase su relato en estos materiales fabulosos atribuyendo tales descubrimientos a la alabada (y también legendaria) figura del maestro fundador⁶⁴⁸. En relación al segundo punto, resulta obvio decir que este experimento, tal y como lo describe Nicómaco, carece de bases físico-acústicas solidas en su desarrollo (y en algunos aspectos de su planteamiento) debido fundamentalmente a dos errores: el error de percusión y el error de tensión. En relación al error de percusión, hay que destacar que Pitágoras (o, más bien, Nicómaco) obvió la importancia del objeto golpeado a la hora de producir una altura tonal concreta, ya que asocia el tono exclusivamente a la masa de los martillos, descartando otros parámetros como las características físicas del hierro o el yunque. En relación al error de tensión, cabe destacar fundamentalmente que Pitágoras (o Nicómaco) no considera la longitud de la cuerda, sino que obvia este parámetro considerando únicamente la tensión de dicha cuerda⁶⁴⁹. Estos y otros aspectos provocan una serie de errores e inexactitudes que acercan este relato más al ámbito de lo mítico que al ámbito de la ciencia. No obstante y a pesar de lo dicho, el relato cubre sus objetivos fundamentales, que no son otros que resaltar la importancia del poder del número como principio ordenador del cosmos y, por tanto, como principio ordenador de la música, así como encuadrar la figura de Pitágoras dentro de un relato con

⁶⁴⁷ Además de las fuentes mencionadas, destacan, dentro del ámbito griego, Gaudencio el Filósofo (*Harm.*11), Diógenes Laercio (8.12) y Jámblico de Calcis (*VP.*26); y, dentro del ámbito latino, Censorino (*D.*10), Calcidio (*Comm.*45), Macrobio (*Comm.*2.1.8-13), Fulgencio (*Myth.*3.9) y Boecio (*Mus.*1.10-11). Para más información al respecto, véanse Redondo Reyes, P. “Pitágoras y la herrería: variaciones sobre un episodio legendario”, *Prometheus* 31, pp. 193-215; y Garrido Domené, F., *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona, 2016, p. 216. De todos estos autores Fabio Planciades Fulgencio, un mitógrafo, lexicógrafo y gramático africano del siglo V y principios del VI, será el único que no volverá a aparecer.

⁶⁴⁸ Para una visión actualizada sobre las distintas opiniones al respecto, véase Garrido Domené, F., *Op. cit.*, pp. 215-220.

⁶⁴⁹ Véase Garrido Domené, F., *Op. cit.*, pp. 221-230. La autora lo explica con detalle.

características míticas que aumentó, más si cabe, la fama de la legendaria figura del sabio de Samos.

El texto isidoriano, sin duda, está sacado literalmente de Casiodoro (*Inst.*2.5.1), quien pone en boca de Gaudencio el Filósofo⁶⁵⁰ la noticia de la siguiente manera: “*Gaudentius quidem, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et chordarum extensione percussa*”⁶⁵¹. En efecto, Gaudencio trató este asunto en el capítulo XI de su *Introducción a la armónica*. Ni que decir tiene que Isidoro no conoció el texto de este teórico musical griego y, de hecho, ni siquiera lo menciona en el fragmento citado a pesar de que Casiodoro sí lo hace.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Graeci uero Pythagoream dicunt huius artis inuenisse primordia ex malleorum sonitu et chordarum extensione percussarum</i>	<i>Gaudentius quidem, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et chordarum extensione percussa</i>

Por otra parte, es importante señalar que, en relación a esta historia, tal y como se ha visto, existe un relato muy tardío considerablemente extenso, el de Boecio (*Mus.*1.10-11), basado directamente en el texto de Nicómaco, relatos ambos que Isidoro desconoció⁶⁵².

⁶⁵⁰ Gaudencio el Filósofo fue un teórico musical griego de fecha incierta. Vivió entre los siglos II y V, aunque con más probabilidad entre los siglos III y IV. Fue autor de un breve tratado sobre armonía que se encuadra dentro de la corriente ecléctica que siguen otros autores griegos tardoantiguos, en la que se mezclan las visiones pitagórica y aristoxénica de la música. En este caso, por armonía o harmónica se entiende una de las tres partes en las que, especialmente desde Aristóxeno y para los seguidores de su escuela, tradicionalmente se divide el estudio de la música junto con la rítmica y la métrica. La armónica, por tanto, hace referencia a los aspectos melódicos.

Gaudencio analiza de manera sucinta (otra de las características de muchos de estos tratados tardoantiguos) algunos de los principales conceptos de estas escuelas filosófico-musicales, alternando en su obra la disposición de los capítulos dedicados a cada una de estas dos escuelas (los capítulos I-IX y XVII-XIX tienen una orientación aristoxénica, mientras que los capítulos X-XVI tienen una visión pitagórica). Así pues, dentro de la corriente aristoxénica encontramos definiciones y clasificaciones como las de los conceptos de nota, intervalo, escala o género, mientras que dentro de la corriente pitagórica observamos el análisis de la división del tono o los conceptos de *leimma* y *apotomé*.

Importantes son las referencias a la notación musical griega, puesto que, además de aportar una breve justificación sobre los usos de la notación musical, ofrece una serie de tablas con distintos signos de notación vocal e instrumental que constituyen los únicos ejemplos conservados en un tratado musical griego junto con los de los tratados de Arístides Quintiliano, Baquío el Viejo, Alipio y los *Anónimos de Bellermann*.

⁶⁵¹ En esta ocasión no cito la traducción literalmente, ya que contiene un error de bulto que muestra tanto falta de conocimiento en la traducción como una falta grave de conocimiento de la materia tratada, pues traduce “*Gaudentius quidem, de musica scribens*” como “*Muy alegremente sin duda, el que escribe sobre música*”; por tanto, aporoto aquí mi propia traducción basada a su vez en la del idéntico fragmento isidoriano por parte de Oroz Reta, J. y Casquero M., *Etym. BAC.*: “*En efecto, Gaudencio, escribiendo sobre música, dice que fue Pitágoras quien echó los cimientos de este arte, inspirándose en el sonido de los martillos y de la percusión de cuerdas tensadas*”.

⁶⁵² Sin entrar en detalles, se puede afirmar que no existe referencia alguna por parte de Isidoro al texto de Boecio. Es más, aparte del tema tratado, no encontramos otra relación entre el texto de Boecio y el

9.7.2. LOS PADRES DE LA IGLESIA

Desde Pitágoras (citado a comienzos de la Quinta Edad –año 4679, cap. 169–), Isidoro no hace referencia a ningún músico notable hasta la aparición de algunos padres de la Iglesia (por tanto, ya situados dentro de la Sexta Edad del mundo). Estos padres son Hilario de Potiers, Ambrosio de Milán y Leandro de Sevilla, de los que ya se ha hablado en bastantes ocasiones en capítulos anteriores (sobre todo del último de ellos). Isidoro, tal y como ha venido haciendo hasta ahora, se limita a atribuirles distintos logros o cualidades musicales que ahora están relacionados directamente con la música cristiana. Del mismo modo, hay que destacar que todos estos personajes son mencionados en la *Crónica* isidoriana (Hilario en el año 5558, cap. 338; Ambrosio en el año 5581, cap. 353; y Leandro en el año 5800, cap. 408a), pero sin atribuirles logro musical alguno; por lo que, una vez más en lo que a personajes bíblicos o patrísticos se refiere, las referencias musicales hay que buscarlas en otros lugares del corpus isidoriano.

Isidoro, basándose en Jerónimo (*In Gal.2.3*), expone una noticia en *Ecc.Off.1.6.2* sobre Hilario en la que lo describe como natural de la Galia, el primero en componer himnos y hombre de gran elocuencia, atributo muy apreciado en la época (y repetido en los textos)⁶⁵³. La noticia es la siguiente: “*Hilarius autem Gallus episcopus, Pictauis genitus, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus*”⁶⁵⁴. Su relación con el texto de Jerónimo es, como se puede observar en el siguiente cuadro, muy estrecha, siendo copiado en gran parte:

isidoriano, mientras que las diferencias son notables. A modo de ejemplo, y sin entrar a valorar aspectos acústico-matemáticos que Isidoro ignora, se puede observar el hecho de que Boecio expone con detalle como Pitágoras realizó el experimento con más objetos (no con instrumentos musicales) además de los martillos y las cuerdas (*Mus.1.11*), objetos a los que Isidoro en ningún momento tampoco hace referencia.

⁶⁵³ Hilario tuvo gran fama como compositor de himnos (siendo considerado el primero en hacerlo entre los occidentales) hecho que probablemente se debió a un exilio forzoso a Frigia sufrido entre el 356 y 361. Allí pudo observar la gran tradición himnica oriental, animándose a componer los suyos propios. No obstante, su estilo, demasiado complicado y sofisticado, no tuvo éxito, al contrario de lo que ocurrió con los himnos de Ambrosio. Por otra parte, hay que destacar que tan solo tres de los himnos atribuidos tradicionalmente a Hilario no presentan dudas en relación a su autoría. Al respect, véanse Cattin, G., *Op. cit.*, p. 18; Gushee, L., Mckinnon, J., v. “Hilary of Poitiers”, en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 492; Huglo, M., v. “Hilarius von Poitiers”, en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 8, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 2002, pp. 1524-1525.

⁶⁵⁴ “El primero que destacó en la composición de cánticos himnicos fue Hilario, obispo de las Galias, natural de Potiers, admirable por su elocuencia”.

ISIDORO	JERÓNIMO
<i>“Hilarius autem Gallus episcopus, Pictavis genitus, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus”</i>	<i>“Hilarius latinae eloquentiae Rhodanus Gallus ipse et Pictavis genitus, in hymnorum et carmine Gallos indociles uoces”</i>

Por otra parte, Isidoro expone sobre Ambrosio tres noticias (*Ecc.Off.*1.6.2, 1.7, y *Vers.*6), siendo el padre de la Iglesia al que dedica más atención desde el punto de vista musical. Entre las tres noticias citadas destacan las dos primeras, las que expone en *Sobre los oficios eclesiásticos*. La tercera de ellas, la noticia de sus *Versos*, arriba indicada, se limita a destacar que Ambrosio brilló por la composición de sus himnos: *“Ambrosius doctor signis insignis et hymnis / Enitet hic titulis enitet eloquiis”*⁶⁵⁵.

En este sentido destaca la primera de las noticia de *Sobre los oficios eclesiásticos* (*Ecc.Off.*1.6.2), que es redactada a continuación de la de Hilario. En ella Isidoro afirma que, después del obispo galo, Ambrosio fue el mejor compositor de himnos. Esta noticia resulta muy interesante porque Isidoro no se limita a describir a Ambrosio como suele hacer habitualmente con otros personajes, sobre los que expone noticias de carácter heurístico, indicando quién fue el primero que hizo esto o quién fue el que mejor hizo aquello. En este caso su noticia es más completa, tratando el papel de Ambrosio en la himnodia latina (ya consabido) de manera global, indicando que a partir de Ambrosio la himnodia latina se extendió por Occidente y describiéndolo, además, como el iniciador del canto ambrosiano⁶⁵⁶. La noticia es la siguiente:

⁶⁵⁵ *“Ambrosio, en milagros e himnos ilustre doctor / brilla aquí por sus títulos y por su elocuencia”*.

⁶⁵⁶ Ambrosio, de quien ya se ha hablado más arriba, fue obispo de Milán, frecuente capital imperial durante el siglo IV en la que convivieron occidentales con gentes venidas de la parte oriental del Imperio, lo que probablemente posibilitó una relación cultural más estrecha entre Oriente y Occidente que en otras muchas partes del Imperio. Esta, quizá, pudo ser una de las causas que provocaran que la música creada e interpretada por la Iglesia de Milán tuviese influencias orientales.

Ambrosio fue un famoso compositor de himnos (a día de hoy, se le atribuyen cuatro himnos gracias a los textos agustinianos, aunque en épocas anteriores, especialmente durante la Edad Media, se le atribuyeron muchos más). Los himnos desempeñaron un papel fundamental en algunos ritos (oficiales) orientales, como el bizantino; sin embargo, en los ritos oficiales occidentales no tuvieron la misma suerte a pesar de la extensión y popularidad de este género. Ambrosio sentó los preceptos poéticos y musicales para la composición de himnos latinos en Occidente, preceptos que, en gran medida, se convirtieron en canónicos. Hay que destacar que, mientras Ambrosio estaba introduciendo los himnos en Occidente, se estaba desarrollando el Concilio de Laodicea (360-381), donde se restringió su uso. Aunque esta norma no interrumpió la composición de himnos latinos, provocó que estos no fuesen introducidos en la estructura oficial de la misa de los distintos ritos latinos, siendo solo introducidos (y subordinados a la salmodia) en los oficios diarios. Véanse Bailey, T., “Ambrosian chant”, en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 452-461; Bailey, T., Warkotsh, I., “Ambrosianischer gesang”, en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 1, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 1999, pp. 521-546; Cattin, G., *Op. cit.*, pp. 18-24; Haas, M., “Ambrosius”, en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 1,

*Post quem Ambrosius episcopus, uir magnae gloriae in Christo et in ecclesia clarissimus doctor, copiosius in huiusmodi carmine claruisse cognoscitur; atque inde hymni ex eius nomine Ambrosiani uocantur, quia eius tempore primum in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt; cuius celebritatis deuotio dehinc per totius occidentis ecclesias obseruatur*⁶⁵⁷.

Tal y como se puede observar en la tabla siguiente, la última parte de la noticia parece estar inspirada en la *Vita Ambrosii* (col. 33-34) de Paulino de Milán. Sin embargo, no he sido capaz de encontrar más fuentes de este fragmento. Quizá no haya habido más y la mayor parte de esta noticia sea una creación genuina de Isidoro, siendo esto lo que explique el carácter y la forma tan diferentes de esta noticia en relación a la mayoría de las expuestas en este capítulo, aspecto ya observado y comentado en otra noticia anterior (*Ecc.Off.*2.12.1) referida al rey David y sus dotes en la dirección y organización de la música del culto.

ISIDORO	PAULINO
<i>Post quem Ambrosius episcopus, uir magnae gloriae in Christo et in ecclesia clarissimus doctor, copiosius in huiusmodi carmine claruisse cognoscitur; atque inde hymni ex eius nomine Ambrosiani uocantur, quia eius tempore primum in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt; cuius celebritatis deuotio dehinc per totius occidentis ecclesias obseruatur</i>	<i>Hoc in tempore primum antiphonae, himni ac vigiliae in ecclesia Mediolanensi celebrari caeperunt. Cuius celebritatis deuotio usque in hodiernum diem non solum in eadem ecclesia, verum per omnes pene Occidentalis prouincias manet.</i>

Además, esta misma característica se repite (aunque con menos detalles) en la segunda noticia, *Ecc.Off.*1.7, de la que tampoco he sido capaz de encontrar la fuente; noticia en la que Isidoro comenta la importancia de Ambrosio en la introducción, creación y

Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 1999, pp. 450-451; Hoppin, R., *Op. cit.*, pp. 49-50; Mckinnon, J., v. “Ambrose”, en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 450-451.

⁶⁵⁷ “Después de él, sabemos que brilló por la copiosa composición de cánticos de este género, el obispo Ambrosio, varón muy excelso en Cristo y preclaro doctor de la Iglesia. Los himnos que él compuso, debido a su nombre, se denominan ambrosianos, porque en su época fue en la Iglesia de Milán donde primero se cantaron y, a causa de su singular devoción, su canto se extendió por todas las Iglesias de Occidente”.

difusión del canto antifonal por el occidente latino⁶⁵⁸: “*Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius antiphonas instituit, Grecorum exemplum imitatus; exhinc cunctis occiduís regionibus earum usus increbuit*”⁶⁵⁹.

Por último, en relación a Leandro, hay que recordar que Isidoro, en su *De viris illustribus*, destaca el gran papel que tuvo su hermano en la consolidación de la liturgia hispánica y sus cantos y oraciones, describiéndolo como un creador de agradables melodías, aspecto que ya se comentó en el capítulo 4 de esta tesis doctoral⁶⁶⁰. Ahora me limito a exponer la noticia (*Vir.Ill.28*) que allí, por razones temáticas, no se pudo exponer: “*Siquidem et in ecclesiasticis officiis idem non paruo elaboravit studio: in toto enim psalterio duplici editione orationes conscripsit; in sacrificiis quoque, ludibus atque psalmis multa dulci sono composuit*”.

Con estos tres personajes termina el interesantísimo recorrido por el pensamiento histórico-musical isidoriano. El obispo hispalense a lo largo de su obra aporta datos suficientes para elaborar una especie de historia de la música a través de sus músicos en la que se mezcla su faceta enciclopédica con su faceta patristica y eclesiástica.

Una vez terminado este recorrido resulta todavía más triste pensar cómo hasta día de hoy no se ha realizado ningún estudio sobre una faceta del pensamiento musical isidoriano tan interesante; faceta que, además de abrirnos un universo nuevo y un camino para futuras investigaciones, nos enseña una (o varias) cara(s) nueva(s) de Isidoro hasta ahora no mostrada(s) en la bibliografía existente.

⁶⁵⁸ Véase el primer párrafo de la nota 656, donde expongo alguna de las posibles causas de esa influencia oriental en la música de la Iglesia de Milán. A lo dicho en esa nota (ahora me refiero a toda la nota), hay que añadir que, según Agustín (*Conf.9.7.15*), Ambrosio fue el responsable directo de la introducción del canto de salmos a la manera oriental, extendiéndose esta forma por toda la Iglesia occidental. Véase también la bibliografía indicada al final de la nota citada a excepción de Cattin, G., *Op. cit.*, donde han de verse las pp. 35-42, especialmente p. 36.

⁶⁵⁹ “*Entre los latinos, el primero que compuso antífonas fue también Ambrosio, imitando el ejemplo de los griegos. A partir de él, esta práctica se extendió por todas las regiones occidentales*”.

⁶⁶⁰ Poco más puede decirse sobre Leandro en relación a la música, pues apenas hay testimonios de sus habilidades o logros musicales aparte de lo dicho por Isidoro en esta noticia y al papel fundamental que tuvo en el III Concilio de Toledo (junto a Eutropio de Valencia, aunque por encima de este), en toda la importane temática que allí se trató. De sus textos tampoco se pueden sacar mayores conclusiones. Aparte de la literatura citada, véase Fernández de la Cuesta, I., “Leandro de Sevilla”, en Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., López Calo, J. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2000, pp. 826-827.

10. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA I. LA MÚSICA Y LAS ARTES LIBERALES

El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla continúa la cadena de la corriente neoplatónica imperante en la Antigüedad latina tardía. Esta corriente está caracterizada, además de por partir de conceptos del pensamiento pitagórico y platónico⁶⁶¹, por su enciclopedismo y eclecticismo. De hecho, el propio Isidoro, tal y como se verá en capítulos siguientes, además de transmitir una serie de conceptos filosófico-musicales básicos de claro origen pitagórico y platónico, también trata otros tantos conceptos y clasificaciones con un claro origen aristoxénico⁶⁶², aunque en menor medida que los

⁶⁶¹ El pensamiento musical pitagórico aparece fuertemente unido o fusionado con el pensamiento musical platónico, que, obviamente, tiene una gran inspiración pitagórica, por lo que, en cierta manera, nos encontramos ante un bucle cerrado con influencias mutuas en el que ambas corrientes se confunden. No obstante, podemos observar en muchas ocasiones que el grado de esta fusión, así como la preponderancia de pitagorismo o platonismo en cada texto conservado, varía dependiendo del autor. Así, por ejemplo, en el caso de Nicómaco de Gerasa o de los cuatro primeros libros del tratado de Boecio observamos un gran peso de la tradición pitagórica en su sentido más puro; es decir, la tradición que otorga al número y a la proporción el lugar central de su pensamiento, lugar que podemos observar a través de la casi exclusiva dedicación a estos aspectos en ambos tratados. En el caso de Arístides Quintiliano, tal y como he expuesto más arriba al resumir el contenido y la orientación de su tratado, se puede observar principalmente un platonismo (o neoplatonismo) de clara influencia pitagórica, en el que el carácter cosmológico, ontológico y ético de la música ocupa un lugar fundamental.

⁶⁶² Aristóxeno de Tarento (nacido en torno al 360 a. C.) es el teórico de la música más influyente del período helenístico y uno de los más importantes de toda la Edad Antigua. Es más que probable que durante sus primeros años se educara en un ambiente pitagórico y que a lo largo de su juventud continuase ligado a esa escuela. Posteriormente complementó sus estudios en el Liceo, lugar en el que se iría desmarcando de los principios pitagóricos para ir adoptando su característica visión del hecho musical fundamentada en la praxis. Heredero de los métodos de trabajo de su maestro Aristóteles, fue considerado como uno de sus posibles sucesores en la dirección del Liceo tras la muerte del estagirita, designación que, como es sabido, recayó en Teofrasto. Es también muy probable que muriese entre la segunda y la cuarta década del siglo III, por lo que tuvo que vivir una larga vida, tal y como también demostraría la supuesta magnitud de la producción literaria que tradicionalmente se le ha atribuido (de la que tan solo conocemos el nombre de una treintena de títulos), que, de ser cierta, lo convierte en uno de los autores más prolíficos de la Antigüedad. La gran mayoría de éstos escritos están relacionados con la música, pero o no se han conservado o se han conservado de forma muy fragmentaria.

La importancia de Aristóxeno es enorme, ya que representa los cimientos del tratamiento de la música como una ciencia a la que se le aplica un método de estudio sistemático de claro origen aristotélico. Por otro lado, representa una vertiente de la música griega que nació con él: el otorgarle a la música práctica y a la percepción la preponderancia sobre la música teórica y la razón. Su teoría musical se convirtió en una constante a lo largo de toda la tratadística musical de la Edad Antigua, tanto por sus seguidores como por sus detractores, entre los que se encuentran principalmente los pitagóricos.

Sus dos obras conservadas más importantes son la *Harmónica* y la *Rítmica*. La primera es el tratado musical más importante de toda la Antigüedad junto con los de Ptolomeo y Arístides Quintiliano. El frecuente desorden en la secuenciación de los contenidos se puede explicar atendiendo a su estado de conservación. Tradicionalmente los *Elementa harmonica* de Aristóxeno se han dividido en tres libros, aunque, quizá, estos libros (el Libro I por un lado y los otros dos por otro) formasen parte de una obra mucho mayor con unas pretensiones y unos objetivos mucho más elevados. Cada uno de estos libros concluye abruptamente y se nos ha transmitido de manera fragmentaria, por lo que no conocemos los contenidos que hubiesen venido a continuación de lo que se ha conservado en cada uno de ellos.

En el Libro I en un primer momento se delimitan los conceptos de música y el papel del músico, así como algunos otros conceptos que él considera básicos. Una vez terminada la introducción escribe un índice caracterizado por su falta de precisión que le servirá de guía para poder afrontar el estudio de la melodía y

anteriores, ya que Isidoro en relación a su pensamiento musical es, claramente, un cristiano con una concepción neoplatónica de la música.

10.1. ORIGEN DE LAS ARTES LIBERALES

El tratamiento que Isidoro de Sevilla hace de la música y de las artes liberales viene contextualizado por una tradición secular (o milenaria, según se mire) que se puede remontar en última instancia a la Grecia clásica, donde se codificaron una serie de enseñanzas relacionadas con el arte de la retórica (el futuro *trivium*), constatables en los textos de los grandes oradores áticos⁶⁶³, así como otra serie de enseñanzas de carácter matemático (el futuro *quadrivium*) de origen pitagórico y platónico⁶⁶⁴. Estas

las partes que la conforman. Este índice, además de ser poco preciso, no es desarrollado posteriormente en su totalidad, quedando algunas partes incompletas mientras que otras no son ni siquiera tratadas.

En el Libro II vuelve a realizar otra introducción, esta vez más extensa, en la que aparece (una de las pocas veces que lo hace en su tratado) una mención a la teoría del *ethos* musical, por otra parte tan arraigada en la tradición musical griega. A continuación delimita las partes de la música y elabora otro índice para estudiar las partes de la armonía o ciencia de la melodía. En este índice, mucho más preciso que el del Libro I, aparecen las siete partes que, a juicio de Aristóxeno, debe contener el estudio de la ciencia harmónica: géneros, intervalos, notas, escalas, tonalidades, modulación y melodía. Este esquema se convertirá en el esquema clásico, ya que a partir de este momento estará en la base de la mayoría de los esquemas de los tratados musicales posteriores sobre el estudio de la melodía, tal y como ocurre con los tratados de Cleónides, Arístides Quintiliano, los Anónimos de Bellermand y el tratado de Alipio. Tras escribir este índice, hace una breve referencia a la notación, que constituye el más valioso ejemplo de la misma en su época. Por fin, tras este extenso preámbulo, pasa a desarrollar el índice (de forma incompleta) a lo largo del Libro II y el Libro III. Es importante destacar que muchas ideas del esquema ya fueron mencionadas o desarrolladas en el Libro I.

El Libro III trata cuestiones relacionadas con los intervalos simples y su sucesión melódica, exponiendo una serie de reglas que rigen la sucesión de notas y tetracordios. Aristóxeno denomina *problemata* a cada una de estas reglas, que son veintiocho en total. El término *problemata* hace referencia, por tanto, a la enunciación de una proposición (en este caso prácticamente una ley) seguida en primer lugar de su explicación y de su demostración cuando sea necesaria.

⁶⁶³ Véanse al respecto los ilustrativos textos de Isócrates, quien, aparte de seguir considerando el estudio y la práctica tradicional de la Gimnasia y la Música, recomienda, utilizando como base la Gramática, el estudio de todos los grandes poetas, los sofistas y los filósofos (*A.Nic.*2.13, 42-44), la Historia (*A.Nic.*2.35) y el estudio de la Dialéctica (*Antid.*261), para alcanzar el objetivo final, que no es otro que el estudio de la verdadera Retórica en profundidad (*C.Soph.*10-19; *Antid.*184-195). Para una visión general de esta idea, véase la clásica obra de Marrou, *Historia de la educación...*, pp. 58-125.

Nótese que en este capítulo escribimos Gimnasia, Música, Gramática, Historia, Dialéctica y otras disciplinas con mayúscula, debido a que, tal y como se verá, se han de entender como materias que formaban parte de una especie de currículum educativo. Por tanto, en este caso las considero como materias académicas de estudio.

⁶⁶⁴ Debido a la falta de textos es difícil precisar el verdadero peso pitagórico en las enseñanzas de índole matemática de esta época. No obstante, la diferenciación tradicional de estas disciplinas (Geometría, Aritmética, Astronomía y Música) ya se puede observar en este período en el pitagórico Arquitas de Tarento (*Fr.I*), quien vivió probablemente desde finales del siglo V hasta la primera mitad del siglo IV a. C. Desde el punto de vista musical, debemos destacar sus estudios en el campo de la acústica y sobre distintos aspectos harmónico-musicales. A través de los fragmentos conservados y de fuentes secundarias podemos observar que fue el primer pitagórico que dejó por escrito la idea (extendida en el mundo antiguo) de que el sonido es producido por el aire en movimiento producido, a su vez, por el impacto o la percusión de cosas en movimiento, ya sea entre ellas mismas o entre una cosa y el aire. Además, asoció altura tonal e intensidad a la mayor o menor fuerza y velocidad de ese aire producido por el impacto, así como a la distancia en la que se produce dicho impacto. También trató de conectar los intervalos

enseñanzas, posteriormente, en época helenística, debido a diversas transformaciones y añadiduras, darán lugar a la *ἐγκύκλιος παιδεία* (*enkyklios paideia*)⁶⁶⁵; y más adelante, fundamentalmente a partir del siglo I a. C., el mundo romano las adaptará dentro de su idea de *humanitas*⁶⁶⁶. A la misma vez, ya en plena época imperial, algunos autores cristianos también se van haciendo eco de estas ideas, recogiendo en sus textos⁶⁶⁷. Sin embargo, no es hasta finales del mundo antiguo (a partir de finales del siglo IV) cuando las artes liberales constituyen su forma definitiva dentro de un orden cerrado de siete disciplinas: Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Geometría, Astronomía y Música (recuérdese que la Música siempre que forme parte del *quadrivium* es tratada

musicales con razones numéricas y fue el primero en explicar de forma matemática los distintos géneros armónicos del teatracordio. Para Arquitas, sus textos y sus ideas, véanse Huffman, C. A., *Archytas of Tarentum. Pythagore, Philosopher and Mathematician King*, Cambridge University Press, 2005 y Bowen, A. C. "The Foundations of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas, Fragment 1", *Ancient Philosophy* 2, 79-83.

Dentro del corpus platónico, la referencia más clara a las enseñanzas matemáticas la encontramos en *La República* (522b-531c). No obstante, hay que señalar que, en este pasaje, la *παιδεία* platónica diferencia realmente cinco disciplinas, pues divide entre Aritmética, el estudio del número, del punto; *δευτέρα αὔξη* (*deutera áuxe*), el desarrollo de la línea que forma el plano, por tanto, de los cuerpos bidimensionales, es decir, la Geometría; *τρίτη αὔξη* (*tríte áuxe*), el desarrollo de un plano hasta formar un sólido en reposo, es decir, la Estereometría; y, por último, la Música y la Astronomía, que se encargan de estudiar los sólidos (los números) en movimiento. Por otro lado, el propio Isócrates, máximo representante de la enseñanza retórica y, por tanto, gramatical, hace referencia a la importancia del aprendizaje de las disciplinas matemáticas (*Antid.*268, *Panath.*26-27).

⁶⁶⁵ *ἐγκύκλιος παιδεία* es un concepto que hace referencia a la cultura, de carácter general y multidisciplinar, que debía poseer un ciudadano griego. Esta cultura se codificaba en una serie de disciplinas constituidas esencialmente por el estudio en profundidad de la Gramática y de los textos literarios (en el amplio sentido de la palabra), así como de las disciplinas matemáticas, con el objetivo de prepararse para el estudio en profundidad de la Filosofía o, dependiendo de las fuentes literarias que se consulten, de la Retórica. Se trataba de una especie de cultura general ideal dominada fundamentalmente por los estudios gramáticos, pero con un marcado matiz enciclopedista, cuyo ideal se transmitió a los períodos históricos posteriores. Para una idea más completa sobre la *ἐγκύκλιος παιδεία* helenística, véanse Marrou, H. I., *Historia...* pp. 129-137 y 213-245; Marrou, H. I., "Les Arts Libéraux dans l'antiquité classique", *Arts libéraux et philosophie au Moyen Age*, Actes du quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale, Montréal, París, Vrin, 1969, pp. 5-27; y Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, 2006. Para ver el tratamiento de ese concepto de una manera sintética en la época imperial y el pensamiento cristiano, véase Hadot, I., *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, París, 2005, pp. 263-293 y muy especialmente la notabilísima y fundamental obra de H. I. Marrou, referencia ineludible todavía hoy, *Saint Augustin et la fin de la culture Antique*, París, 1983.

⁶⁶⁶ El concepto de *humanitas*, término ya genuinamente romano, se puede definir como una adaptación al espíritu romano de los valores y enseñanzas de la *ἐγκύκλιος παιδεία* griega. No obstante, dentro de esta definición tan general existen varios e interesantes matices que la diferencian de la definición de *ἐγκύκλιος παιδεία*. Para tener una visión más exhaustiva, véanse Marrou, H. I., *Historia...*, pp. 284-295 y 314-329, y Büchner, Karl, *Humanitas romana: studien über Werke uns Wesen der Römer*, Heidelberg, 1957.

⁶⁶⁷ Entre estos autores tenemos a Justino Mártir (*Dial.*2.8), uno de los principales y primeros apologistas cristianos, que vivió aproximadamente en las primeras siete décadas del siglo II d. C., autor de la primera referencia a la música como disciplina liberal conservada en un texto cristiano; Clemente de Alejandría (*Strom.*6.11), del que ya se ha hablado anteriormente con mayor detenimiento y se hablará en numerosas ocasiones en esta tesis; Orígenes (*Ep.Gr.Thaum.*1) o Hipólito (*Haer.*1.2), escritor cristiano de controvertida vida nacido probablemente en la segunda mitad del siglo II y muerto hacia el 235.

desde un punto de vista matemático, teórico y especulativo)⁶⁶⁸. A partir de esta época, estas siete artes liberales constituirán la base de conocimientos que el educando debe aprender para poder iniciar el estudio de la Filosofía o, ya en el ámbito cristiano, de las Sagradas Escrituras.

Las dos primeras obras de la latinidad tardía en las que ya aparece el ciclo cerrado de las siete artes liberales son, por orden cronológico, *De ordine (Sobre el orden)* (concretamente en 2.12-15), de Agustín, y *Las bodas de Filología y Mercurio*⁶⁶⁹, de Marciano Capela. No obstante, he de realizar dos matizaciones relacionadas con la exposición de estas disciplinas en la obra agustiniana, ya que no aparecen mencionadas las siete artes de manera explícita. En primer lugar, aparece la Historia como disciplina hermana y dependiente de la Gramática (*Ord.*2.12.37). En segundo lugar, en ningún momento nombra a la Aritmética (cosa que sí hace con la Música, la Geometría y la Astronomía), aunque, por otra parte, sí que habla de la importancia del objeto de estudio de esta ciencia: el número.

La tercera gran obra de la latinidad tardía que estudia el ciclo completo de las siete artes liberales es las *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* de Casiodoro, escrita muy probablemente entre 550 y 560, aunque también probablemente revisada varias

⁶⁶⁸ En el extenso período de tiempo que transcurre desde el momento en el que Roma asimila este concepto griego, *ἐγκύκλιος παιδεία*, todavía en época republicana, hasta finales del siglo IV, momento en el que se fija el número de las siete artes liberales, este ciclo de disciplinas no se codificó de manera uniforme. Varrón y Cicerón, probablemente los dos artífices fundamentales de la helenización cultural romana, presentan variaciones en la exposición de estas disciplinas. El primero, en su *Disciplinarum libri IX*, hoy perdidos, organizó los contenidos en Gramática, Dialéctica, Retórica, Geometría, Aritmética, Astronomía, Música, Medicina y Arquitectura. Por su parte, Cicerón, quien ya las llama artes liberales (*Orat.*1.72), distingue a la Filosofía (relacionada directamente con la Dialéctica, como Aristóteles, en *Orat.*2.152-161), y nombra a otras materias como la Geometría (también da a entender el resto de materias físicas al hablar de lo necesario para comprender la naturaleza de las cosas), Música, Literatura (relacionado directamente con la Gramática), Retórica, Psicología y Derecho (*Orat.*3.127). Aunque ya se puede observar que la mayor parte de estas siete disciplinas coinciden en estos dos autores (lo que indica que el canon de las artes liberales estaba bastante delimitado en esa época), estas pequeñas variaciones en el número y en el orden de las materias, incluso en la propia forma de denominar al conjunto, se repiten en todos los escritores romanos de estos periodos, independientemente del siglo, del ámbito de estudio o del género y el estilo literarios. Quintiliano (1.10.1), Estrabón (1.1.21-23), Plutarco (*Mor.Mus.*1135d) y Vitruvio (1.1.10) las continúan llamando *enkyklios paideia*. Séneca (*Ep.*88.1-20), quien las denomina artes liberales, como buen estoico subordina el estudio de dichas artes al de la sabiduría y la virtud. Vitruvio (1.1.1-12) amplía la lista distinguiendo entre Literatura, Dibujo, Geometría, Óptica, Aritmética, Historia, Filosofía, Música, Medicina, Derecho y Astronomía (nótese que hablamos de un tratado de Arquitectura). Por su parte, Galeno (*Prot.*14.6) distingue entre Medicina (el arte principal), Retórica, Música, Geometría, Aritmética, Dialéctica, Literatura y Derecho, e incluye de manera opcional las artes plásticas y pictóricas (nótese que estamos hablando de un texto con claro carácter protréptico).

⁶⁶⁹ Para Capela, véase la nota 209. Desde el punto de vista del análisis de las materias del *quadrivium* en general, quiero destacar una obra capital para comprender su evolución histórica: Stahl, W., Johnson, R. & Burge, E., *Martianus Capella and the seven liberal arts. Vol 1. The quadrivium of Martianus Capella: Latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250*. Nueva York, 1971.

veces después. Se trata de una obra didáctica y enciclopédica dedicada a la formación de los monjes del monasterio de Vivarium. Está dividida, tal y como se puede apreciar en su título, en dos grandes partes. La primera de ellas constituye una iniciación de carácter enciclopédico al estudio de las Sagradas Escrituras y los padres de la Iglesia y sus textos, aportando, además, interesante bibliografía que, sin duda, se tuvo que custodiar en el *scriptorium* de Vivarium. La segunda de las partes constituye el estudio de las siete artes liberales propiamente dichas (como materia propedéutica al estudio de las Sagradas Escrituras y la Teología). Es interesante destacar que la Retórica y la Dialéctica son estudiadas con mucha más profundidad, debido, probablemente, a la formación romana de Casiodoro orientada a estas dos ramas del saber. También, al igual que ocurre con la primera parte de la obra, aporta interesante bibliografía al respecto, así como el nombre de los autores en los que supuestamente se ha basado. Por último, hay que destacar que además de estas siete artes liberales, ciclo claramente cerrado en Casiodoro, también comenta brevemente la Medicina y la Cartografía. Casiodoro, tal y como veremos, constituye la principal y fundamental fuente de Isidoro de Sevilla en lo relativo a las artes liberales.

10.2. EL *QUADRIVIUM*

Desde la perspectiva puramente musical (y, obviamente, me refiero a la teoría y el pensamiento musical) hay que tener muy en cuenta el desarrollo de los estudios relacionados con las disciplinas del *quadrivium* a lo largo de toda la Edad Antigua y, en especial, en la latinidad tardía, ya que los estudios dedicados exclusivamente a este grupo de disciplinas se desarrollaron con gran vitalidad en los círculos pitagóricos y platónicos⁶⁷⁰ durante toda la Antigüedad, especialmente a partir del siglo II d. C., donde las fundamentales obras de Teón de Esmirna, Nicómaco de Gerasa y Claudio Ptolomeo⁶⁷¹ (este último no debe ser considerado ni pitagórico ni platónico) marcaron

⁶⁷⁰ Ya se ha indicado más arriba el origen pitagórico y platónico del estudio de estas disciplinas.

⁶⁷¹ Claudio Ptolomeo fue uno de los más grandes científicos del siglo II d. C. Fue un reconocidísimo astrónomo que, además de realizar fundamentales estudios en esta disciplina, trató con gran rigor, profundidad y tino otras ramas de conocimiento como la óptica, la geografía, la trigonometría y la música. En esta última materia es autor de uno de los tres grandes tratados de armonía de la Antigüedad junto con los de Aristóxeno y Aristides Quintiliano. Desde el punto de vista musical, fue un investigador con una gran personalidad que fue capaz de establecer un método propio que lo desmarcó de las doctrina pitagórica (fundamentalmente en algunos planteamientos y en el método empleado) y aristoxénica (Ptolomeo otorga un lugar fundamental a la razón por encima de la percepción). Su importante tratado, escrito en tres libros, desarrolla en profundidad los fundamentos de la ciencia armónica desde un punto de vista matemático y científico que tampoco olvida los aspectos prácticos (en los dos primeros libros y parte del tercero fundamentalmente), así como la relación de la música con el cosmos y su influencia en el

un hito y gozaron de una tremenda influencia posterior. A partir de aquí y en los siglos siguientes, el desarrollo de las escuelas neopitagórica y neoplatónica provocó que se siguieran produciendo estos estudios técnicos, aunque, en el mundo latino, en muchos casos perdieron parte de la originalidad y de la profundidad de los estudios anteriores que acabamos de señalar. Especial importancia en el desarrollo de esta literatura tuvieron los comentaristas de Platón, y, sobre todo, teniendo en cuenta la temática que nos ocupa, los comentaristas del *Timeo*, de quienes se irá hablando de forma individualizada a lo largo de la tesis⁶⁷².

En la Antigüedad tardía hubo un grupo de obras, ya latinas en su totalidad, que fueron las encargadas de traspasar estos conocimientos al Occidente latino y al Medioevo latino europeo. Estas obras fueron, por orden cronológico, *El libro del cumpleaños*, de Censorino, la *Traducción y Comentario del Timeo de Platón*, de Calcidio⁶⁷³ (obviamente, encuadrada dentro de la tradición de comentaristas del *Timeo* platónico ya comentada), la *Discusión sobre el “Sueño de Escipión de Cicerón”*, de Favonio Eulogio⁶⁷⁴ y el *Comentario al “Sueño de Escipión de Cicerón”*, de Macrobio (también

alma humana (en el Libro III esencialmente). Para ver una edición crítica del texto ptolemaico, véase Redondo Reyes, P. *La Armónica de Claudio Ptolomeo. Edición crítica con introducción y comentario*. Murcia, 2003. Para una rigurosa traducción castellana, con excelente introducción y notas, véase Urrea Méndez, J., Pérez Cartagena, F. J., y Redondo Reyes, P. *Hefestión, Métrica griega. Aristóxeno, Armónica-Rítmica. Ptolomeo, Armónica*. Madrid, BCG, 2009, pp. 369-610.

⁶⁷² Obviamente la nómina de autores es amplia. Para ver los principales traductores y comentaristas de esta obra en la Antigüedad, véanse Ferrari, F., “I commentari specialistici alle sezioni matematiche del Timeo” en *La filosofia in età imperiale. Le scuole e le tradizioni filosofiche*, a cura di A. Brancacci (Atti del colloquio Roma 17-19 giugno 1999), Nápoles, 2000, pp. 169-224; Macías Villalobos, C., *Calcidio. Traducción y Comentario del Timeo de Platón, Introducción, traducción y notas*, Zaragoza, 2014, pp. 18-24, especialmente pp. 19-20; Escobar, A., “Introducción”, en *Cicerón. Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*. Madrid, BCG 271, 1999, pp. 348-349.

⁶⁷³ Poco se sabe de la vida de Calcidio y tan sólo se ha conservado de él esta obra. Probablemente fue un autor cristiano que vivió en la corte milanesa de la segunda mitad del siglo IV y escribió su *Traducción y Comentario del Timeo* en las últimas décadas de ese siglo por encargo de un obispo amigo suyo (para más información, véase Macías Villalobos, C., *Op. cit.*, pp. 7-11, donde se resume muy bien el estado de la cuestión). Aunque fue un texto que no gozó de mucha popularidad en el mundo antiguo, en el Medioevo se convirtió en una de las principales vías de acceso del mundo latino a este diálogo platónico. Para una buena edición crítica, véase, Waszink, J. H., *Timaeus a Calcidio translates commentarioque instructus in societatem opera coniuncto P. J. Jensen*, Londres - Leiden, 1975. Aunque existen buenas ediciones posteriores, según Macía Villalobos (p. 7), es el gran editor moderno de la obra. Para una traducción castellana, véase Macía Villalobos, C., *Op. cit.* Por último, quiero destacar que Isidoro de Sevilla no lo cita de forma directa en ningún momento.

⁶⁷⁴ Favonio Eulogio fue un rétor discípulo de Agustín que vivió de manera constatable, al menos, entre el 375 y el 383 en Cartago. Es conocido fundamentalmente por una brevísima obrita: la *Disputatio de Somnio Scipionis*, en la que comenta varios aspectos relacionados con las materias del *quadrivium* desde una perspectiva neopitagórica y neoplatónica. Estos aspectos se encuentran divididos fundamentalmente en dos polos: un polo con una clara orientación aritmética y aritmológica, y otro polo relacionado con aspectos astronómicos y musicales. Para ello, Favonio Eulogio toma como base el *Sueño de Escipión*, de Cicerón, texto que constituía el capítulo final de la *República* ciceroniana (6.9-29). Para más información sobre este autor, así como para ver la edición crítica de su obra, véase Scarpa, Luigi, *Favonii Eulogii Disputatio de Somnio Scipionis*; edizione critica, traduzione e note a cura, Padova, 1974. Para la edición

encuadradas en la tradición de los comentaristas de obras “clásicas”, muy importante en el mundo tardoantiguo). A estas obras hay que sumar las obras de carácter enciclopédico de Agustín y de Boecio, ya comentadas, obras que pertenecieron a un plan enciclopédico mucho mayor que ninguno de estos dos autores pudo terminar.

10.3. LA FIJACIÓN DEL CANON DE LAS SIETE ARTES LIBERALES A FINALES DE LA ANTIGÜEDAD

Tradicionalmente se ha pensado (fundamentando esa postura con los claros y abundantes ejemplos que encontramos en las fuentes griegas y latinas, algunos de los cuales ya han sido expuestos) que, siguiendo el hilo de lo que venimos comentando, el ciclo de las artes liberales, que ya se observa en su manera “definitiva”⁶⁷⁵ en las obras de Agustín y, sobre todo, de Capela, se ha venido forjando a lo largo de toda la Antigüedad⁶⁷⁶, a pesar de encontrarse con pequeñas variaciones a lo largo de la literatura helenística e imperial. Sin embargo, a partir de 1985, I. Hadot⁶⁷⁷ inició una nueva corriente que veía en el origen de la organización y concepción de estas siete artes liberales una fuente neoplatónica, llegando incluso a negar la influencia de obras determinantes como *Disciplinae libri IX* de Varrón, obra ya mencionada (capital para la asimilación del ideal cultural de la *enkyklios paideia* por Roma) como fuente de la parte enciclopédica del *De ordine* y de la obra de Capela (a pesar de que incluso el propio Capela cita en su obra varias veces a Varrón)⁶⁷⁸. Para ello se basó en dos ideas. En primer lugar, en el contenido neoplatónico de dichas obras, especialmente notable en el *De ordine* agustiniano, y, en segundo lugar, en el esquema fundamental de los dos textos, el de Agustín y el de Capela, que traza el camino de lo corporal a lo incorporeal (*a corporalibus ad incorporalia*) a través de la sabiduría que proporcionan (entre otros

crítica de la *República* de Cicerón, véase el texto de Ziegler, K., en *Cicero, Staatstheoretische Schriften*, Berlín, 1974. Para su traducción castellana, véase *Cicerón. Sobre la República*, Traducción de Alvaro D’Ors, Madrid, BCG, 2002.

⁶⁷⁵ Y pongo definitiva entre comillas porque tanto Casiodoro como Isidoro tendrán en cuenta, cada uno con sus peculiaridades, la Medicina.

⁶⁷⁶ Tal y como se puede observar en Marrou, *Historia de la educación...*, especialmente desde la p. 70, donde el autor va ofreciendo la codificación de los distintos contenidos del currículo y la evolución de los mismos a lo largo de la historia.

⁶⁷⁷ Hadot, I., *Op. cit.*

⁶⁷⁸ Hadot, I., *Op. cit.* pp. 156-190, especialmente pag. 176. Esta corriente ha sido defendida posteriormente por otros autores. Véase J. B. Guillaumin, “L’encyclopédisme de Martianus Capella: héritage d’une forme traditionnelle ou nouveauté radical?”, *Schedae* 4.1, 2007, pp. 45-67. Navarro Antolín, F., 2016, pp. XXII-XXVI, que ve en la obra de Capela la primera ocasión en la que aparece cerrado el ciclo de las siete artes liberales, cosa que es cierta, también defiende la postura de Hadot, llegando incluso a señalar la huella varroniana en la obra de Capela como una “mera suposición”, alegando para ello que no se ha conservado nada de los nueve libros de Varrón (p. XLI).

saberes, por lo menos en el texto de Agustín) las artes liberales. Es cierto que la gran obra enciclopédica de Varrón no se ha conservado, pero, a pesar de este inconveniente, otros estudiosos niegan esta postura un tanto radical y demuestran la existencia de la fuente varroniana, todo ello con argumentos solidísimos, conciliando ambas posiciones⁶⁷⁹, pues, por otra parte, el esquema y los elementos neoplatónicos de estas obras son más que probables, casi evidentes diría yo. Es importante (e interesante) destacar que, además, existe otra postura que pone en tela de juicio los argumentos de Hadot que establecen el carácter neoplatónico de la obra basándose igualmente (y paradójicamente) en sólidos argumentos filosóficos y literarios⁶⁸⁰, a la vez que demuestra con la misma solidez la influencia varroniana.

Por tanto, teniendo en cuenta todo lo dicho y las circunstancias histórico-culturales, lo más acertado es mantenerse en un punto equidistante y pragmático, aun con las reservas pertinentes. Lo más lógico es pensar que el ciclo de las siete artes liberales tiene su origen en la *enkyklios paideia* helenística que fue adaptada al espíritu romano. Es de suponer que este ideal quedase ejemplificado de manera notoria en la obra monográfica sobre el tema más famosa que se escribió en el mundo romano hasta la aparición de *Las bodas de Filología y Mercurio*: la varroniana *Disciplinae libri novem*, hoy perdida. La influencia de esta obra tuvo que ser notoria y es demostrable si hacemos caso a los textos que hacen referencia a ella y a su ilustre autor y a los textos que pudo inspirar y servir de fuente. Por otro lado, la reducción y fijación de estas artes al número de siete sí que se debió a argumentos neoplatónicos por dos motivos. En primer lugar, fue debido a las explicaciones que el propio Marciano Capela da en su libro, en los que elimina de este canon a la Medicina y la Arquitectura por ocuparse de asuntos terrenos, alejados, por tanto, del mundo racional al que el alma, incorpórea y racional, ha de ascender o ha de regresar, aspecto característico del neoplatonismo⁶⁸¹. En segundo lugar, se puede deber quizás al propio simbolismo del número siete⁶⁸², número perfecto para todas las escuelas derivadas del pitagorismo y el platonismo.

⁶⁷⁹ Pizzani, Ubaldo, “L’enciclopedia agostiniana e i suoi problema”, *Congresso internazionale su S. Agostino nel XVI centenario della conversione. Atti I*, Roma 1987, pp. 331-361.

⁶⁸⁰ Cipriani, Nello, “Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales, en ‘De ordine’ de san Agustín” en *Augustinus* 55 (218), 2010, pp. 363-384.

⁶⁸¹ No obstante, es importante destacar que en Cipriani Nello, *Op. cit.*, se muestra, desde un punto de vista muy interesante, que este ascenso de lo corpóreo a lo incorpóreo no es ajeno a Varrón.

⁶⁸² El número siete era un número perfecto para los pitagóricos debido a sus particularidades aritmológicas. Nicómaco, por ejemplo, uno de los grandes autores pitagóricos (cuya obra aritmética quizá pudo llegar a Isidoro de Sevilla a través de Boecio), trató el número siete desde el punto de vista aritmético-musical en el *Fragmento VI* de los *Excerpta ex Nicomacho*, atribuidos al de Gerasa, donde, además, indica que trató ese mismo número en otra obra hoy perdida. Véase Jan, *Op. cit.*, pp. 276-278; y

Por tanto, el equilibrio entre esos dos aspectos ha de marcar la creación de este canon de las siete artes liberales que se gestó como tal, sin duda, a finales de la Antigüedad, quedando claramente definido en la obra de Marciano Capela. Por un lado, la evolución propia de una idea y de unas enseñanzas que, como dije al principio del capítulo, se pueden rastrear hasta casi un milenio más atrás y que son ejemplificadas en el mundo romano por la famosa (y perdida) obra del gran gramático Varrón. Y, por otro, por la notable influencia que ejerció el neoplatonismo en todos los ámbitos intelectuales de finales de la Edad Antigua, influencia que se puede rastrear y constatar (con diferentes grados de intensidad) hasta la aparición y, sobre todo, el desarrollo del aristotelismo en el occidente europeo del siglo XIII.

No obstante, no debemos caer en la simplificación de un proceso complejo como el que llevó a la codificación de las siete artes liberales a finales del mundo antiguo, pues a los dos factores principales ya comentados hay que añadir un gran número de elementos histórico-culturales a los que quizá la crítica les otorga un menor peso del que realmente tienen. En primer lugar, hay que destacar el desarrollo y profundidad técnica que alcanzaron los estudios de Gramática durante el período helenístico (en la escuela de Alejandría principalmente) y la enorme difusión que tuvieron por todo el mundo griego y romano. Esto provocó que la Gramática, en todo el amplio sentido de la palabra, se

Garrido Domené, F., *Op. cit.*, pp. 321-322. Véase también el comentario de este fragmento en Garrido, F., *Op. cit.*, pp. 337-339. Sin embargo, el texto más famoso en el que aparece el número siete y se justifica su perfección es el fragmento del *Timeo* platónico (35 b-c) en el que el Demiurgo crea el alma del mundo en base a proporciones matemático-armónicas, lo que dio como resultado una serie de siete números (1, 2, 3, 4, 8, 9 y 27), la *héptada*, que es una especie de desarrollo de la famosa sucesión aritmética de la *tetraktys* de la década (1, 2, 3 y 4), por otra parte símbolo casi sagrado de origen pitagórico. Este texto, tal y como se indicará más adelante, dio lugar a una larga serie de comentarios y fue referenciado una y otra vez en obras de corte pitagórico y platónico que trataron temas aritméticos, musicales y astronómicos a lo largo de toda la Antigüedad.

Ya en el mundo latino, Cicerón recogió esta idea calificando los números siete y ocho como perfectos, *plenus*, (*Resp.*6.12) dentro del “platónico” *Scipionis somnium*. Estos aspectos continuaron siendo tratados por los autores de la latinidad tardía, esencialmente por los de inspiración neoplatónica, como Macrobio, quien dedica un extenso análisis a las virtudes del número siete en el Libro I de su *Comentario* (6.1-11 y 6.45-82), o Marciano Capela (en 2.108 y 7.738-739). Además, el siete era objeto de especulaciones relacionadas con muy diversos ámbitos como las cuerdas de la lira, los planetas, los días, los años y otras medidas cronológicas, las etapas de la vida del hombre, las vocales, las partes del cuerpo humano, los siete sabios de Grecia... Incluso el propio Isidoro no es ajeno a la tradición literaria anterior y en el capítulo VIII del *Libro de los números* también considera al número siete como perfecto, pues es primo y está formado por los números perfectos tres y cuatro (*Lib.Num.*8.35). A lo largo del capítulo VIII de dicha obra establece un gran número de relaciones aritméticas entre el número siete y varias de las distintas especulaciones clásicas de la tradición literaria grecolatina. Además, comenta el valor simbólico y aritmológico de dicho número en algunos de los pasajes bíblicos en los que aparece. Isidoro también hace referencia al número 7 en *Etym.*5.37.3-4 al hablar del jubileo judío, pues, siguiendo al Levítico (25.8-9), el doctor hispalense hace alusión a los cuarenta y nueve años (siete semanas de años, siete veces siete) que ha de esperar el pueblo judío entre un Jubileo y otro; y al hablar de Pentecostés, que se celebra cuarenta y nueve días después de la Pascua de Resurrección.

convirtiese en disciplina fundamental sobre la que se estructuraron el resto de disciplinas. De hecho, si hubiese que situar la posición de Isidoro de Sevilla en relación a esos dos mundos, el primero representado por una *enkyklios paideia* capitaneada por la Gramática, por la *humanitas* o por Varrón (ante todo un gramático, un humanista); y el segundo, representado por el neoplatonismo (la filosofía); el obispo hispalense y su obra (sobre todo la relacionada con las artes liberales), pertenecen, sin ningún tipo de duda, al primero, tanto por la formación y la personalidad de Isidoro, como por las fuentes utilizadas, por el contenido de su obra y la ordenación del mismo, y por la orientación y finalidad de la obra isidoriana. En segundo lugar, hay que hacer referencia al estancamiento cultural que se empezó a producir a partir del siglo II y que provocó, por un lado, que se tomaran como ejemplo literario desde todas las ramas de conocimiento los modelos clásicos, que se fueron convirtiendo en invariables, y, por otro lado, que proliferaran cada vez más los compendios, las compilaciones o los comentarios de esos modelos, lo que dio lugar a la aparición de una literatura de carácter enciclopédico e isagógico característica de finales del mundo antiguo⁶⁸³, que ayudó, sin duda, a codificar los saberes de las siete artes liberales. En tercer lugar, un papel fundamental lo ocupan la institucionalización de estos saberes en la escuela; saberes que, por otra parte, continuarán impartándose dentro de las escuelas cristianas, que, obviamente, durante los primeros siglos de su existencia, basan su currículum en los modelos de las escuelas grecolatinas. Estas enseñanzas de las artes liberales continuarán impartándose en mayor o menor medida a lo largo de la Edad Media (en la Alta Edad Media se reducen a su mínima expresión⁶⁸⁴, a partir del Renacimiento carolingio vuelven a aumentar su peso y tras el desarrollo de las universidades se vuelve a institucionalizar su enseñanza). En cuarto lugar, y también fundamental, se debe observar que este canon no fue roto en ningún momento en la literatura patristica. De hecho, la literatura patristica se convirtió en su principal vía de transmisión a partir del

⁶⁸³ Recuérdese lo dicho al respecto en relación a los tipos de resúmenes en el capítulo 5. Esta literatura se convirtió en la principal vía de transmisión de los conocimientos clásicos al mundo medieval, lo que provocó que el mundo medieval desconociera el verdadero alcance y profundidad de la literatura, el arte y las ciencias grecorromanas clásicas. Constituye un hecho paradójico que, siendo una literatura que reduce a su mínima expresión los avances culturales de la civilización clásica, se convirtiera a la vez en la vía que garantizase su supervivencia, impidiendo que estos conocimientos cayeran en el olvido de los siglos.

⁶⁸⁴ Recuérdese lo que se expuso al respecto en el capítulo 4, cuando analizamos la educación de Isidoro de Sevilla. Véase también mi artículo Diago Jiménez, J. M., “Las instituciones educativas de carácter religioso en el reino hispanovisigodo de los siglos VI y VII a través de los cánones conciliares y las reglas monásticas”, *Espacio, tiempo y forma*, 31. Serie III. Historia Medieval, 2018, pp. 197-220.

siglo V. Hombres como Jerónimo y Agustín⁶⁸⁵ seguirán recomendando el estudio de las disciplinas liberales, pero ahora como materia propedéutica para el estudio de Teología, la Biblia y la doctrina cristiana, papel que no abandonarán en ningún momento dentro de la Edad Media. Isidoro de Sevilla continúa con esta postura, aunque sus conocimientos al respecto son mucho más limitados. Además, para entender la posición de Isidoro en relación a la Gramática y al resto de disciplinas liberales es importante observar el papel todavía más preponderante que adquiere la Gramática dentro de las disciplinas liberales a partir de las obras de Jerónimo y Agustín, cuyos textos sobre la materia se convierten en obras de referencia durante siglos junto a la aparición de algunas famosas gramáticas como las de Elio Donato, maestro del propio Jerónimo, o Prisciano, probablemente las dos autoridades en la materia más seguidas a lo largo de la Edad Media.

10.4. LAS ARTES LIBERALES EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA

Una vez analizados en profundidad el origen y la tradición de las artes liberales y ubicada parcialmente la posición de la figura y la obra de Isidoro de Sevilla en relación con esta tradición, resulta necesario ver el tratamiento que el obispo hispalense realiza de las mismas en su obra.

10.4.1. DIFERENCIACIÓN ENTRE DISCIPLINA Y ARTE EN ISIDORO DE SEVILLA

A lo largo de este trabajo he venido utilizando los términos *arte* y *disciplina* indistintamente para referirme a las artes o disciplinas liberales. Sin embargo, en época romana y altomedieval, especialmente a finales del mundo antiguo, los escritores, influenciados principalmente por Agustín, a menudo se esforzaban en establecer matices que distinguieran ambos conceptos, tal y como ocurre con Isidoro de Sevilla⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ Ya se ha indicado que el propio Agustín intentó realizar una vasta obra enciclopédica que incluyera los contenidos de las artes liberales, dejándola inconclusa. Ilustrativo al respecto resulta el artículo “El cristianismo y la transmisión de la erudición clásica: algunas notas a partir del Epistolario de san Jerónimo”, *Studia Historica. Historia Antigua*, Nº 12, 1994, pp. 135-142, donde Marklothar Zoder y Txomin del Pozo Sáinz analizan la opinión de Jerónimo en relación a las artes liberales, especialmente su utilización como herramienta educativa y transmisora de unos conocimientos necesarios y preparatorios para el estudio de los textos bíblicos.

⁶⁸⁶ Sobre el significado de estos dos términos, véanse dos artículos muy ilustrativos: Rodríguez Mayorgas, A., “El concepto de artes liberales a fines de la República Romana”, *Estudios clásicos*, 46, Nº 125, 2004, pp. 45-64; y Mújica Rivas, M. L., “La dimensión pedagógica del término ‘disciplina’ en san Agustín”, en *Revista española de pedagogía*, 63, Nº 231, 2005, pp. 309-326.

El obispo hispalense comienza sus *Etimologías* hablando “*De septem liberalibus disciplinis*” (*Etym.*1.2). Sin embargo, en el primer capítulo de la obra intenta establecer las relaciones semánticas entre *disciplina*, *ars* e, incluso, *scientia*⁶⁸⁷. Se trata de unas relaciones contradictorias, como en tantos otros puntos de la obra del obispo hispalense, debido a que esos puntos de vista contradictorios han sido los que ha encontrado en las distintas fuentes que ha utilizado, limitándose a copiarlos, adaptarlos y exponerlos, aunque se contradigan, ya que, por un lado, nos presenta estas tres palabras como sinónimas y, por otro, establece adrede una distinción entre *ars* y *disciplina*.

En primer lugar, Isidoro afirma que la palabra *disciplina* viene de *discere* (aprender), y, mediante un juego de palabras, la hace sinónima de la palabra *ciencia*, *scientia*⁶⁸⁸. Por otro lado, según Isidoro, *ars* deriva del término griego ἀρετή, es decir, lo que es lo mismo que la *virtus* latina, a la que también se denominó *ciencia*, *scientia* (esto se vuelve a repetir exactamente igual en *Etym.*1.5.2)⁶⁸⁹. Por tanto, *ars*, *scientia* y *disciplina* son la misma cosa. Pero hay más, ya que, para Isidoro, el término *disciplina* “*ars vero dicta est, quod artis preceptis regulisque consistat*”⁶⁹⁰ (según afirma el obispo hispalense en *Etym.*1.1.2)⁶⁹¹. Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho, se puede concluir que *disciplina*, *ars* y *scientia* son una misma cosa para Isidoro.

Sin embargo, en segundo lugar, establece una distinción entre *disciplina* y *arte* basándose en una noticia anterior que pone en boca de Platón y Aristóteles (*Etym.*1.1.3)⁶⁹². Cuando una verdad se puede presentar de una sola manera y, por tanto, no admite discusión, se denomina *disciplina*. Pero cuando una verdad que se presenta de una manera determinada puede presentarse de otra manera mediante razones y

⁶⁸⁷ Sobre este último término isidoriano se hablará largamente en el capítulo 14, capítulo en el que además se utilizarán otros interesantes fragmentos isidorianos.

⁶⁸⁸ Parece ser que esta primera idea está inspirada en los *Soliloquios* de Agustín (2.11).

⁶⁸⁹ Entendemos que denomina *ciencia* a *virtus* y no a ἀρετή porque está utilizando una palabra latina, *scientia*, en lugar de una griega (quizá ἐπιστήμη). No está suficientemente claro el fragmento.

⁶⁹⁰ “*Se la llama igualmente arte, porque se basa en normas y reglas del arte*”.

⁶⁹¹ Toda esta segunda idea está copiada casi íntegramente de Casiodoro, quien en *Inst.*2.Preaf.4, afirma “*Ars vero dicta est, quod nos suis regulis artet atque con stringat: alii dicunt a Graecis hoc tractum esse vocabulum, apo tes aretes, id est, a virtute, quam disertí viri unuscuiusque rei scientiam vocant*”.

⁶⁹² Aunque la distinción tiene un origen fundamentalmente aristotélico que llega a Isidoro a través de la influencia de éste en el neoplatonismo tardoantiguo (véase al respecto Hadot, I., *Op. cit.*, p. 197). Al contrario de lo que se viene haciendo en esta tesis, las notas al pie sobre Platón y Aristóteles se retrasarán a los capítulos 11 y 12 respectivamente, donde se hablará de ellos con más detenimiento.

argumentos sólidos, es decir, opinándolo razonablemente, estamos hablando de *arte*⁶⁹³. Obsérvese que esta distinción está estrechamente relacionada, aun con los matices correspondientes, con los conceptos de origen platónico de *ἐπιστήμη* y *δόξα*. De hecho, el propio Isidoro tiene bien presente esta idea cuando afirma en las Sentencias (2.1.8) lo siguiente: “*Omnis sapientia ex scientia et opinione consistit. Melior est autem ex scientia veniens quam ex opinione sententia. Nam ilia vera est, ista dubia*”⁶⁹⁴.

En los listados de las disciplinas liberales que Isidoro da a lo largo de toda su obra y que exponemos más abajo, tan solo utiliza el término *ars* en dos ocasiones y en esas ocasiones siempre aparece también el de *disciplina*⁶⁹⁵. Este uso preferente por el término *disciplina* puede ser debido a dos causas: en primer lugar, por una convicción

⁶⁹³ Este párrafo está inspirado totalmente en Casiodoro, de quien hace un resumen literal de una noticia más larga que el erudito calabrés realiza en *Inst.*2.3.20. La noticia es la siguiente: “*Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles, opinabiles magistri saecularium litterarum, hanc differentiam esse voluerunt, dicentes artem esse habitudinem operatricem contingentium, quae se et aliter habere possunt; disciplina vero est quae de his agit quae aliter evenire non possunt. sed hoc de mundanis dixisse praesumptum est, quando solae litterae divinae nesciunt fallere, quoniam habent immobilem veritatis auctorem*”. Traducido: “Platón y Aristóteles, conjeturables maestros de las letras profanas, quisieron delimitar la diferencia existente entre arte y disciplina, diciendo que existe arte en las cosas que se presentan de una manera determinada, pero podían también presentarse de otra; la disciplina, en cambio, se refiere a aquellas cosas que no pueden ser de otra manera. Pero se tuvo por cierto que esto se había dicho de las cosas mundanas, ya que las letras divinas son las únicas que no saben engañar porque tienen un autor fiel a la verdad”. Casiodoro es consciente de que ya trató esta diferenciación casi en los mismos términos en *Inst.*2.3.1 (a comienzos del tratamiento de la Dialéctica, para indicar si ha de ser considerada una *disciplina* o un *arte*) y debido a ello avisa al lector de esta nueva diferenciación entre *disciplina* y *arte*. Esto nos da una idea de lo mucho que pudieron correr este tipo de noticias en la latinidad tardía y en la Alta Edad Media, pasando de un autor a otro. En esa ocasión utilizó como autoridad a Agustín y a Capela y, en última instancia, a Varrón, pero no mencionó en ningún momento a Platón y Aristóteles. El fragmento es el que sigue: “*Nunc ad logicam, quae et dialectica dicitur, sequenti ordine veniamus. quam quidam disciplinam, quidam artem appellare maluerunt, dicentes, quando apodicticis, id est veris disputationibus aliquid disserit, disciplina debeat nuncupari; quando autem quid verisimile atque opinabile tractat, nomen artis accipiat. ita utrumque vocabulum argumentationis suae qualitate promeretur. nam et pater Augustinus, hac credo ratione commonitus, grammaticam atque rethoricam disciplinae nomine vocitavit, Varronem secutus; Felix etiam Capella operi suo de Septem Disciplinis titulum dedit. disciplina enim dicta est, quia discitur plena; quae merito tali nomine nuncupatur, quoniam incommutabilis illis semper regula veritatis obsequitur*”. Traducido: “Ahora, siguiendo el orden, llegamos a la Lógica, que es también llamada Dialéctica. Algunos prefirieron llamarla disciplina, otros arte, alegando los primeros que debe ser declarada disciplina porque expone una materia con argumentos apodícticos, es decir indiscutibles; sin embargo según otros debe recibir la consideración de arte, porque expone el asunto como verosímil y opinable. Por tanto, una y otra denominación son merecidas, según la cualidad de su argumentación. Así pues el padre Agustín, siguiendo a Varrón, posiblemente guiado por estos motivos, se refirió a la Gramática y a la Retórica con el nombre de disciplinas. También Félix Capella optó por este nombre como título de su obra *De septem disciplinis*. Se les ha considerado disciplinas porque son aprendidas enteras. Éstas son denominadas merecidamente con tal nombre, puesto que la regla de la verdad obedece siempre a principios inmutables”.

⁶⁹⁴ “Toda sabiduría se basa en la ciencia y en la opinión; pero el juicio producto de la ciencia es mejor que el de la opinión, pues aquel es verdadero; este, en cambio, problemático”.

⁶⁹⁵ En *Etym.*2.1 observamos “*disciplinae liberalium artium septem sunt*” y en *Etym.*4.13.1, “*Quaeritur a quibusdam quare inter ceteras liberales disciplinas Medicinae ars non contineatur*”.

de carácter filosófico; y, en segundo lugar, porque el uso del término se encuentre así en las fuentes que utiliza. Es decir, la primera causa se puede deber a que Isidoro, teniendo en cuenta la distinción terminológica que acabamos de comentar, considere las artes liberales como materias portadoras de verdades inmutables y propedéuticas al estudio de la sabiduría bíblica y la doctrina cristiana, que es una sabiduría eterna, incorpórea e inmutable. La segunda causa viene justificada por los métodos de trabajo de Isidoro, ya comentados, y su gran dependencia de las fuentes que utiliza, lo que le lleva en muchas ocasiones a copiar casi literalmente las fuentes utilizadas (en este caso principalmente Casiodoro, donde estos términos aparecen definidos y utilizados así). Al igual que en otros muchos puntos de la obra de Isidoro, estas dos causas no son contradictorias, ya que a la primera, la firme convicción de una idea, ayuda enormemente la segunda, que dicha idea se encuentre así en la(s) fuente(s) utilizada(s).

10.4.2. LAS ARTES LIBERALES EN LA OBRA DE ISIDORO⁶⁹⁶

A lo largo de su extensa obra, Isidoro indica hasta doce listados de artes liberales en los que aparece la música. Estos listados, basados en la tradición anterior, se encuentran en *Etym.*1.2.1-3, 2.24.4, 2.24.10, 2.24.14, 2.24.15; dos de ellos en *Etym.*3.praef., otro en *Etym.*4.13.1-5; dos en *Diff.*2.38.150-152; otro en *Lib.Num.*8.44; y, por último, y no menos importante, la propia ordenación de las artes liberales a lo largo de las *Etimologías*. Seis de estos listados ya fueron indicados por Fontaine en su análisis del *quadrivium* isidoriano (*ISCC*, pp. 345-348): *Etym.*1.2.2-3⁶⁹⁷, 2.24.4, 2.24.15, 3.praef., 4.13.1-5, *Diff.*2.38.150-152. El erudito francés no mencionó el que aparece en *Etym.*2.24.10. Además, tampoco consideró el que aparece en *Etym.*2.24.14, al que, supongo, obvió por estar desarrollado a continuación en *Etym.*2.24.15. Es decir, en *Etym.*2.24.14 Isidoro enumera las disciplinas y en *Etym.*2.24.15 las explica siguiendo el mismo orden. Exactamente el mismo caso ocurre en *Etym.*3.Praef, donde primero se enumeran y luego se definen brevemente, y con *Diff.*2.38.150-152, donde en 150 las enumera y en 151-152 las define. Fontaine tampoco consideró el que aparece en *Lib.Num.*8.44. Por último, quizá por centrarse exclusivamente en el *quadrivium*, tampoco incluye en ese punto la ordenación de estas disciplinas en los libros de las *Etimologías*. Por tanto, el análisis de Fontaine, aun considerando siempre el acertado

⁶⁹⁶ Ya se indicó en el estado de la cuestión que el estudio más importante realizado sobre las artes liberales en Isidoro de Sevilla fue *ISCC*.

⁶⁹⁷ Nótese que pongo 2-3 en lugar de 1-3, porque Fontaine solo considera el *quadrivium*.

tino de sus juicios, no nos sirve, pues, además de no considerar varios de estos listados, en su caso se centra exclusivamente en la tradición del *quadrivium* y los estudios matemáticos. Además, nuestro estudio ha de considerar todos los listados de las artes liberales que incluyan la música (realmente todos incluyen la música) por dos motivos: por la importancia que tienen los estudios del *trivium* en Isidoro (muy especialmente por la importancia de la Gramática) y por poder especificar con mayor precisión las fuentes que utiliza en cada caso, obteniendo así una visión más amplia de las mismas.

Fontaine⁶⁹⁸ analizó el orden que presentan estas disciplinas en cada uno de estos listados contabilizando hasta tres formas distintas (centrándose en el *quadrivium*):

- Primera, en *Etym.*1.2.2-3 y *Etym.*3.Praef.: Aritmética, Música, Geometría y Astronomía
- Segunda, en *Etym.*2.24.4, 2.24.15 y 4.13.1-5: Aritmética, Geometría, Música y Astronomía.
- Tercera, en *Diff.*2.38.150-152: Aritmética, Geometría, Música, Astronomía, Astrología, Mecánica y Medicina.

En este análisis se debe ampliar este esquema completándolo con todas las artes liberales (en los casos que se pueda hacer), quedando de una manera sustancialmente más compleja:

- Primera, en *Etym.*1.2.1-3: Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía
- Segunda, en *Etym.*2.24.4, 2.24.14, 2.24.15: Aritmética, Geometría, Música y Astronomía.
- Tercera: Las dos de *Etym.*3.Praef.: Aritmética, Música, Geometría y Astronomía⁶⁹⁹.
- Cuarta: *Etym.*4.13.1-5: Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Geometría, Música y Astronomía. Este orden de las siete artes liberales coincide con el orden de su desarrollo dentro de la estructura de las *Etimologías*; orden que analizamos aparte puesto que a las siete artes liberales se le añaden a continuación más contenidos que no se deben obviar.
- Quinta: las dos de *Diff.*2.38.150-152 y la de *Lib.Num.*8.44: Aritmética Geometría, Música, Astronomía, Astrología, Mecánica y Medicina.

⁶⁹⁸ En *ISCC*, p. 46.

⁶⁹⁹ Nótese que el orden del prefacio es distinto al del desarrollo del Libro III.

· Sexta: La estructura de la obra. Gramática (Libro I), Retórica y Dialéctica (Libro II), y Aritmética, Geometría, Música y Astronomía (Libro III), a las que se puede añadir a continuación la Medicina (Libro IV), e, incluso, el Derecho (Libro V), por no hablar de otros mucho saberes repartidos en estos y otros tantos libros de las *Etimologías* que, según en qué momentos y qué autores, también han estado en otro tiempo recogidos entre las disciplinas liberales.

10.4.2.1. PRIMERA REFERENCIA. *Etym.*1.2.1-3

La primera de estas referencias, localizada en *Etym.*1.2.1-3, es la siguiente:

*Disciplinae liberalium artium septem sunt. Prima grammatica, id est loquendi peritia. Secunda rhetorica, quae propter nitorem et copiam eloquentiae suae maxime in civilibus quaestionibus necessaria existimatur. Tertia dialectica cognomento logica, quae disputationibus subtilissimis vera secernit a falsis. Quarta arithmetica, quae continet numerorum causas et divisiones. Quinta musica, quae in carminiubus cantibusque consistit. Sexta geometrica, quae mensuras terrae dimensionesque complectitur. Septima astronomia, quae continet legem astrorum*⁷⁰⁰.

Las definiciones de este fragmento se pueden observar en las *Insituciones* de Casiodoro. La definición de la Gramática en *Inst.*1.1: “*grammatica vero est peritia pulchre loquendi*”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Prima grammatica, id est loquendi peritia.</i>	<i>grammatica vero est peritia pulchre loquendi.</i>

Las definiciones de la Retórica y la Dialéctica han sido prácticamente copiadas al pie de la letra de Casiodoro de *Inst.*2.Praef.4⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ “Las artes liberales son siete disciplinas. La primera es la gramática, es decir, la habilidad en el hablar. La segunda, la retórica, que, por la elegancia y los recursos propios de la elocuencia, se la considera sumamente imprescindible en los asuntos civiles. Tercera, la dialéctica, también denominada lógica, que, con los más sutiles argumentos, separa lo verdadero de lo falso. Cuarta, la aritmética, cuyo contenido son los fundamentos y las divisiones de los números. La quinta es la música, que trata de los esquemas métricos y los cantos. La sexta, la geometría, que comprende las medidas y las dimensiones terráneas. Y la séptima, la astronomía, que aborda las leyes de los astros”.

⁷⁰¹ “Secundo de arte rethorica, quae propter nitorem et copiam eloquentiae suae maxime in civilibus quaestionibus neccesaria nimis et honorabilis aestimatur. Tertio de logica, quae dialectica nuncupatur,

ISIDORO	CASIODORO
<i>Secunda rhetorica, quae propter nitorem et copiam eloquentiae suae maxime in civilibus quaestionibus necessaria existimatur.</i>	<i>Secundo de arte rethorica, quae propter nitorem et copiam eloquentiae suae maxime in civilibus quaestionibus neccesaria nimis et honorabilis aestimatur.</i>
<i>Tertia dialectica cognomento logica, quae disputationibus subtilissimis vera secernit a falsis.</i>	<i>Tertio de logica, quae dialectica nuncupatur, haec, quantum magistri saeculares dicunt, disputationibus substilissimis ac brevibus vera sequestrat at falsis</i>

Mayores problemas presentan algunas de las definiciones de las disciplinas del *quadrivium*, especialmente las de la Aritmética y, sobre todo, la de la Música. En los casos de la Geometría y la Astronomía se ve de una forma mucho más clara su origen casiodoriano. La definición de la primera está basada casi por completo en *Inst.*2.6.1, donde se puede leer “*Geometria latine dicitur terrae dimensio*” o “*tunc et dimensionem universae terrae probabili refert ratione collectam; ideoque factum est ut disciplina ipsa Geometria nomen acciperet, quod per saecula longa custodit*”. La definición de la segunda está basada, por su parte, de manera casi literal en *Inst.*7.1, donde se lee: “*Astronomia itaque dicitur, unde nobis sermo est, astrorum lex*”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Sexta geometrica, quae mensuras terrae dimensionesque complecitur.</i>	<i>Geometria latine dicitur terrae dimensio [...] tunc et dimensionem universae terrae probabili refert ratione collectam; ideoque factum est ut disciplina ipsa Geometria nomen acciperet, quod per saecula longa custodit</i>
<i>Septima astronomia, quae continet legem astrorum</i>	<i>Astronomia itaque dicitur, unde nobis sermo est, astrorum lex</i>

En relación a la Aritmética y la Música, lo más probable es que estas definiciones estén basadas en modificaciones de notas anteriores del propio Isidoro e incluso en nuevas redacciones⁷⁰². La Aritmética, por ejemplo, parece estar inspirada en Casiodoro, en *Inst.*2.4, capítulo en el que se estudia esta disciplina y en el que se la define con otros

haec, quantum magistri saeculares dicunt, disputationibus substilissimis ac brevibus vera sequestrat at falsis”. Traducción: “En segundo lugar nos habla el libro sobre la Retórica, que por la brillantez y riqueza de su elocuencia está considerada máximamente necesaria y honorable en cuestiones civiles. En tercer lugar la Lógica, que es designada Dialéctica. Ésta, como dicen los maestros profanos, separa las verdades de las falsedades con disquisiciones muy agudas y breves”.

⁷⁰² Recuérdese el capítulo 5 donde se explican los métodos de trabajo isidorianos

términos a los de la definición isidoriana, pero igualmente relacionándola siempre con el número: “*arithmetica vero dicitur eo quod numeris praeest*” (*Inst.*2.4.2). Además, en este capítulo se dedica fundamentalmente a estudiar las divisiones de los números. Más difícil de rastrear es el caso de la definición de la Música, quizá inspirada en Casiodoro, en *Inst.*2.5, capítulo dedicado a la Música, donde podemos leer: “*vis carminum et vocis modulatio quaereretur*” (*Inst.*2.5.1). En esta definición o bien Isidoro utilizó otra fuente que no he podido encontrar o bien realizó una nueva redacción teniendo en cuenta notas escritas o memorizadas.

DEFINICIONES DE ISIDORO	DEFINICIONES DE CASIODORO
<i>Quarta arithmetica, quae continet numerorum causas et divisiones.</i>	<i>arithmetica vero dicitur eo quod numeris praeest</i>
<i>Quinta musica, quae in carminiibus cantibusque consistit.</i>	<i>vis carminum et vocis modulatio quaereretur</i>

No obstante, el contenido de esta definición de la música es analizado con mucha mayor profundidad en el capítulo 14, en el que se clasifican, contextualizan y analizan las distintas definiciones isidorianas de la música relacionándolas con las distintas tradiciones musicológicas grecolatinas de donde proceden.

10.4.2.2. SEGUNDA REFERENCIA. *Etym.*2.24.4

Al hablar de las partes de la Filosofía y dividirla en Física, Ética y Lógica, Isidoro se centra en el estudio de la Física. Dentro de la Física, menciona a Tales de Mileto como el primero de los griegos que se dedicó a su estudio y a Platón como el primero que dividió la Física (una de las tres partes en las que, según Isidoro, divide la Filosofía junto con la Ética y la Lógica⁷⁰³) en el futuro *quadrivium*: “*quam postmodum Plato in quattuor definitiones distribuit, id est Arithmetica, Geometrica, Musicam, Astronomiam*”⁷⁰⁴. Esta división de la Filosofía que aporta Isidoro (de indudable inspiración estoica) está inspirada en Agustín (*Ciu.*8.2). Sin embargo, el obispo de Hipona no hace referencia alguna al *quadrivium* en esa ocasión ni en los capítulos siguientes donde analiza las distintas divisiones de la Filosofía platónica y, paradójicamente, analiza en un capítulo (8.6) la Física platónica⁷⁰⁵.

⁷⁰³ Se puede observar que en realidad esta es la clásica división estoica de la filosofía.

⁷⁰⁴ “*Más tarde, Platón dividió la física en cuatro partes: aritmética, geometría, música y astronomía*”.

⁷⁰⁵ Cerqueira (“A música especulativa...”, p. 145) advierte, aun siendo consciente de que lo más probable es que Isidoro se basase en una fuente anterior desconocida, que el obispo hispalense puede ser el primer autor que integra las cuatro ciencias matemáticas dentro del ámbito de la Física. Hadot (*Op. cit.* p. 212, n. 124) ya admitió bastante tiempo atrás la posibilidad de este hecho, como bien indica el propio Cerqueira.

10.4.2.3. TERCERA, CUARTA y QUINTA REFERENCIAS. *Etym.*2.24.10-16

En *Etym.*2.24.10-16 aparecen otras dos divisiones del *quadrivium* más. Isidoro divide la Filosofía entre Filosofía especulativa y Filosofía práctica. La especulativa es dividida entre natural, doctrinal y divina, y la doctrinal en las materias del *quadrivium*.

· *Etym.*2.24.10: “*Doctrinalis dividitur in quattuor, id est, prima in Arithmeticam, secunda Musicam, tertia Geometricam, quarta Astronomiam*”. Todo este apartado de *Etym.*2.24.10 consiste en exponer de manera esquemática las divisiones de la Filosofía siguiendo al pie de la letra el esquema que plantea Casiodoro en *Inst.*2.3.4⁷⁰⁶.

· *Etym.*2.24.14: Hablando nuevamente de la ciencia doctrinal: “*Cuius species sunt quattuor: Arithmetica, Geometrica, Musica, Astronomia*”. Aquí vuelve a cambiar el orden de las disciplinas pasando la Música al tercer lugar y la Geometría al segundo para pasar a explicarlas a continuación tal y como detallamos.

· *Etym.*2.24.15: Dicha explicación es la siguiente:

*Arithmetica est disciplina quantitatis numrabilis secundum se. Geometrica est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis. Astronomia est disciplina, quae cursus caelestium siderumque figuras contemplatur omnes, et habitudines stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit*⁷⁰⁷ (esta definición de Astronomía luego se repite en *Etym.*3.24).

⁷⁰⁶ A continuación exponemos el esquema de Casiodoro que es redactado por Isidoro. Es el siguiente:

Philosophia dividitur

in inspectivam

haec dividitur in

naturalem

doctrinalem

haec dividitur in

Arithmeticam

Musicam

Geometriam

Astronomiam

divinam et actualem

haec dividitur in

moralem

dispensativam

civilem

⁷⁰⁷ “La aritmética es la disciplina que estudia la cantidad numérica en sí misma. La geometría es la ciencia de la magnitud inmóvil y de las formas. La música es la disciplina que habla de los números que tienen un cometido y se encuentran en relación con los sonidos. La astronomía es la ciencia que examina

Este párrafo se encuentra casi exactamente igual en Casiodoro, *Inst.*2.3.6, quien divide la Filosofía doctrinal en las mismas cuatro disciplinas del *quadrivium* prácticamente de la misma manera. Es de destacar lo que acabamos de comentar en relación al orden de las disciplinas, ya que en el modelo de Casiodoro el orden es Aritmética-Música-Geometría-Astronomía y el texto de Isidoro es Aritmética-Geometría-Música-Astronomía⁷⁰⁸.

ISIDORO	CASIODORO
<i><u>Arithmetica</u> est disciplina quantitatis numrabilis secundum se. <u>Geometrica</u> est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. <u>Musica</u> est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis. <u>Astronomia</u> est disciplina, quae cursus caelestium siderumque figuras contemplatur omnes, et habitudines stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit</i>	<i><u>arithmetica</u> est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. <u>musica</u> est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis. <u>geometrica</u> est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. <u>astronomia</u> est disciplina cursus caelestium siderum, quae figuras contemplatur omnes et habitudines stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit</i>

Hay que señalar nuevamente que el contenido de esta definición de la música es analizado con mucha mayor profundidad en el capítulo 14, en el que se clasifican, contextualizan y analizan las distintas definiciones isidorianas de la música relacionándolas con las diferentes tradiciones musicológicas grecolatinas de donde proceden.

10.4.2.4. SEXTA Y SEPTIMA REFERENCIAS. *Etym.*3.*Praef.*

Este texto se puede dividir en dos partes. La primera de ellas contiene una introducción de las matemáticas y una enumeración de las cuatro disciplinas del *quadrivium*. La segunda, una breve definición de cada una de ellas.

· La primera parte contiene, por tanto, un breve listado de las disciplinas que Isidoro escribe utilizando exactamente la misma forma que en *Etym.*2.24.14: “*Cuius species*

el curso de los cuerpos celestes y las figuras todas de los astros, y estudia con método científico la situación de las estrellas, en sí mismas y en relación a la tierra”.

⁷⁰⁸ El texto de Casiodoro es: “*arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis. geometrica est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. astronomia est disciplina cursus caelestium siderum, quae figuras contemplatur omnes et habitudines stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit*”. No voy a aportar la traducción en este caso, ya que prácticamente es la misma que la del texto isidoriano, puesto que, como se puede observar, los textos son prácticamente iguales. Isidoro copia al erudito calabrés casi de forma literal.

sunt quattuor: Arithmetica, Musica, Geometria et Astronomia". Ya se indicó al analizar *Etym.*2.24.14 que este texto estaba basado en el esquema de Casiodoro de *Inst.*2.3.4 (que se expuso más arriba en una nota el pie). Existe una pequeña diferencia con la mención anterior: el nuevo orden de las disciplinas, en el que la Música ocupa el segundo lugar y la Geometría el tercero, y que, ahora sí, coincide con el orden que presenta Casiodoro siempre en su obra.

Esta primera parte del texto, la introducción propiamente dicha a las Matemáticas que expone Isidoro y la enumeración de las ciencias que la componen, se encuentra íntegramente en la introducción a las disciplinas matemáticas de la obra de Casiodoro (*Inst.*2.3.21). No obstante, hay que realizar alguna pequeña (y muy secundaria) excepción en el apartado de la enumeración de las ciencias matemáticas, ya que, en esta ocasión, no son enumeradas exactamente de la misma manera, puesto que, aunque ambos textos (el de Isidoro y el de Casiodoro) coinciden en el orden, no coinciden en la forma exacta de la redacción.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Cuius species sunt quattuor: Arithmetica, Musica, Geometria et Astronomia</i>	haec ita dividitur: divisio mathematicae: arithmetica musica geometria astronomia

· La segunda parte del texto contiene una breve definición de cada una de las artes. El texto es el siguiente: "*Arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. Musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis. Geometria est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. Astronomia est disciplina quae cursus caelestium siderum atque figuras contemplatur omnes atque habitudines stellarum*".

Este texto está copiado casi totalmente de la segunda parte de la introducción a las matemáticas de Casiodoro (*Inst.*2.3.21)⁷⁰⁹. Se puede observar que el texto es prácticamente el de *Etym.*2.24.15, (aunque quizá la definición de la Astronomía se simplifica algo en relación a *Etym.*2.24.15) con la salvedad del orden, que ahora también coincide con el del texto de Casiodoro: Aritmética-Música-Geometría-

⁷⁰⁹ El texto de Casiodoro es: "*arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis. geometria est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. astronomia est disciplina cursus caelestium siderum, quae figuras contemplatur omnes, et habitudines stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit*".

Astronomía⁷¹⁰. Esto es debido a que el propio Casiodoro utiliza prácticamente el mismo texto para ambos fragmentos, para 2.3.6 y para 2.3.21.

ISIDORO	CASIODORO
<i><u>Arithmetica</u> est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. <u>Musica</u> est disciplina quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis. <u>Geometria</u> est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. <u>Astronomia</u> est disciplina quae cursus caelestium siderum atque figuras contemplatur omnes atque habitudines stellarum</i>	<i><u>arithmetica</u> est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. <u>musica</u> est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis. <u>geometria</u> est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. <u>astronomia</u> est disciplina cursus caelestium siderum, quae figuras contemplatur omnes, et habitudines stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit</i>

Por último, es interesante destacar aquí, tal y como advierten José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero en *Etym. BAC* (p. 414), que el texto de Arévalo es diferente al de Lindsay, ya que varía el punto conflictivo del orden de la Geometría y la Música, poniendo la Geometría en segundo lugar y la Música en el tercero, ya que dicho orden será el que seguirá a lo largo de la exposición de las disciplinas en este Libro III. Por tanto, según Arévalo, el texto de *Etym.3.praef.* seguiría alterando el orden del texto de Casiodoro, tal y como ocurre en *Etym.2.24.14* y *Etym.2.24.15*.

Recuérdese que el contenido de las distintas definiciones de la música que expone Isidoro (incluido el de esta) es analizado con mucha mayor profundidad en el capítulo 14, en el que se clasifican, contextualizan y analizan las distintas definiciones isidorianas de la música.

10.4.2.5. OCTAVA REFERENCIA. *Etym.4.13.1-5*

Al terminar el libro de la Medicina, Isidoro dedica un último capítulo a explicar por qué la Medicina no forma parte de esta lista de las artes liberales, ya que “*las artes liberales abordan en su estudio materias particulares, mientras la medicina abarca las de todas*” (*Etym.4.13.1*). Por tanto, considera la Medicina con una especie de filosofía del cuerpo y al conjunto de las siete artes liberales como una serie de conocimientos propedéuticos a los estudios de la Medicina. Con esta perspectiva va describiendo como contribuyen a la formación de un buen médico las distintas artes liberales, nombrándolas con el

⁷¹⁰ De ahí que no aporte nuevamente la traducción al no considerarla necesaria, ya que se tiene el modelo de *Etym.2.24.15*.

siguiente orden: Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Geometría, Música y Astronomía. El texto de Isidoro es el siguiente:

1. Queritur a quibusdam quare inter ceteras liberales disciplinas Medicinae ars non contineatur. Propterea, quia illae singulares continent causas, ista vero omnium. Nam et Grammaticam medicus scire debet, ut intellegere vel exponere posit quae legit. 2. Similiter et Rthoricam, ut veracibus argumentis valeat definire quae tractat. Necnon et Dialecticam propter infimitatum causas ratione adhibita percrutandas atque curandas. Sic et Arithmeticam propter numerum horarum in accessionibus et periodis dierum. 3. Non aliter et Geometriam propter qualitates regionum et locorum situs, in quibus doceat quid quisque observare oporteat. Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur; sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit. Asclepiades quoque medicus phreneticum quondam per symphoniam pristinae sanitati restituit. 4. Postremo et Astronomiam notam habebit, per quam contempletur rationem astrorum et mutationem temporum. Nam sicut ait quidam medicorum, cum ipsorum qualitatibus et nostra corpora commutantur. 5. Hinc est quod Medicina secunda Philosophia dicitur. Vtraque enim disciplina totum hominem sibi vindicat. Nam sicut per illam anima, ita per hanc corpus curator⁷¹¹.

⁷¹¹ Traducción: “1. Preguntan algunos por qué no se incluye la medicina entre las otras artes literales. La respuesta es la siguiente: porque las artes liberales abordan en su estudio materias particulares, mientras la medicina abarca las de todas. En efecto, el médico debe conocer la gramática, para poder entender y exponer lo que lee. 2. Lo mismo cabe decir de la retórica, de modo que pueda delimitar con argumentos indiscutibles los casos que tiene entre manos. Otro tanto hay que afirmar de la dialéctica, que le permite, mediante el raciocinio, profundizar en las causas que provocan las enfermedades y en los remedios aplicables para su curación. Necesita de la aritmética, por lo que se refiere al número de horas que duran los ataques febriles y la periodicidad que presentan. 3. Digamos lo mismo de la geometría, en cuanto a la índole de las regiones y zonas en las que señala qué es lo que cada uno debe observar. E incluso no debe ignorar la música, pues muchas son las enfermedades que, como puede leerse en los libros, han sido tratadas utilizando esta disciplina: así se lee de David, que liberó a Saúl del espíritu inmundo sirviéndole de la música. También el médico Asclepiades devolvió por ella a su anterior estado de salud a un enfermo atacado de locura. 4. Conocerá, en fin, también la astronomía, por la que examina el movimiento de los astros y la evolución del tiempo. Pues, como sostiene algún médico, al par de las variaciones que se van presentando, nuestro cuerpo experimenta igualmente alteraciones. 5. De aquí que se considere a la medicina como una segunda filosofía. Una y otra ciencia reclaman para sí al hombre entero; pues si por una se sana el alma, por la otra se cura el cuerpo”.

Si hacemos caso a la edición de la BAC, el Libro IV de las *Etimologías* tiene como fuente fundamental a Celio Aureliano⁷¹². No obstante, analizando la obra de este erudito no he podido localizar la supuesta fuente en la que se basa el pasaje que nosotros comentamos. De hecho, según señala Montero Cartelle⁷¹³ en relación a este mismo pasaje, los estudiosos de los textos de medicina isidorianos “guardan un clamoroso silencio en este aspecto, por lo que presumo que no hay tal fuente”. Tampoco he encontrado absolutamente nada relacionado con las ciencias del *quadrivium* en las *Quaestiones medicinales* de Pseudo-Sorano, tal y como afirma Ferraces Rodríguez⁷¹⁴, si hacemos caso a la edición más reciente de K.-D. Fisher (*Sorani quae feruntur Quaestiones Medicinales*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017)⁷¹⁵.

Sin embargo, a pesar de estas afirmaciones, si nos centramos en la música, se puede observar una fuente clara y directa. Hablamos de Casiodoro, concretamente de varios pasajes situados en *Inst.*2.5.9 que son adaptados a la finalidad isidoriana. El primero de ellos: “*multa sunt autem, quae in aegris hominibus per hanc disciplinam leguntur facta miracula*”, se correspondería con la primera parte del texto isidoriano: *Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur*. El segundo texto de Casiodoro es el siguiente: “*quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit*”; que se correspondería con la segunda parte del texto isidoriano: “*sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit*”. El tercer texto de Casiodoro es el siguiente: “*Asclepiades quoque, medicus maiorum attestatione doctissimus, freneticum quendam per symphoniam naturae suae reddidisse memoratur*”; que se correspondería con la tercera parte del texto isidoriano: “*Asclepiades quoque medicus phreneticum quondam per symphoniam pristinae sanitati restituit*”. El obispo hispalense ordena los tres fragmentos de Casiodoro, pues se encuentran en un orden totalmente diferente al de Isidoro (2-3-1) y los adapta a sus

⁷¹² Médico y escritor romano que vivió en la Antigüedad Tardía, probablemente en el siglo V. Es principalmente conocido por la adaptación o traducción (no se puede precisar más) al latín de dos obras del también famoso médico griego Sorano de Éfeso (siglo II d. C.). La edición de sus obras, al igual que la de todos los autores citados en este trabajo, se puede ver en la bibliografía final.

⁷¹³ Montero Cartelle, E., “La medicina y las Artes liberales según Isidoro de Sevilla”, en Ferraces Rodríguez, A. (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, La Coruña, 2005, pp. 227-242, p. 230.

⁷¹⁴ Ferraces Rodríguez, A., “Isidoro de Sevilla y los textos de medicina” en Ferraces Rodríguez, A. (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, La Coruña, 2005, pp. 11-39, p. 18.

⁷¹⁵ Hay que señalar que él utiliza la antigua edición de Rose (Rose, V., “Pseudo-Sorano. Quaestiones medicinales” en *Anécdota Graeca et Grecolatina*, Berlín, 1870).

intereses llegando a copiar en ocasiones, tal y como se puede ver, términos sueltos u oraciones enteras.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur;</i>	<i>multa sunt autem, quae in aegris hominibus per hanc disciplinam leguntur facta miracula</i>
<i>sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit.</i>	<i>quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit</i>
<i>Asclepiades quoque medicus phreneticum quondam per symphoniam pristinae sanitati restituit.</i>	<i>Asclepiades quoque, medicus maiorum attestatione doctissimus, freneticum quendam per symphoniam naturae suae reddidisse memoratur</i>

Además, me gustaría comentar un aspecto en relación a una idea que expone Montero Cartelle en la obra anteriormente citada⁷¹⁶, donde equipara Medicina y Filosofía a un mismo nivel basándose, a mi juicio, en una interpretación sesgada de la expresión anterior: “*Hinc est quod Medicina secunda Philosophia dicitur. Vtraque enim disciplina totum hominem sibi vindicat*”. Aunque la apreciación de Montero Cartelle a la hora de remontar esta dualidad (medicina-cuerpo, filosofía-alma) a la escuela alejandrina es cierta, considero que no es acertado relacionar lo expuesto por Isidoro en esta ocasión con dicha escuela ni con esa idea, puesto que el texto del obispo hispalense hay que entenderlo partiendo de la tradición inmediatamente anterior que está en la línea de lo comentado más arriba en relación a la exclusión de la Medicina y la Arquitectura del canon de las artes liberales de Marciano Capela, ya que, la Medicina y la Arquitectura se ocupan de los aspectos terrenos. En este fragmento isidoriano ocurre lo mismo, puesto que la matización “*Nam sicut per illam anima, ita per hanc corpus curator*” no es casual. La Medicina se ocupa del cuerpo, de los aspectos terrenales, mientras que la Filosofía lo hace de los aspectos divinos. Por tanto, aunque la Música y el resto de las disciplinas liberales puedan ayudar a la formación de un buen médico y al desarrollo de la Medicina, su finalidad última es la de servir como materias preparatorias al estudio de la esfera de lo divino, que se representa, según qué épocas o autores, bien por la Filosofía, bien por la Teología.

Por tanto, la delimitación del campo de una y otra disciplina (Medicina y Filosofía) sigue la tradición inmediatamente anterior, por lo que en este caso la Medicina estará más cerca de las artes liberales que de la propia Filosofía. De hecho, es tratada a

⁷¹⁶ Montero Cartelle. E., *Op. cit.*, p. 229.

continuación de estas disciplinas liberales en las *Etimologías*, prácticamente como una disciplina más, debido a los criterios anteriormente expuestos que permitían que en ocasiones algunos autores tardoantiguos incluyesen otras disciplinas más dentro del canon de las artes liberales.

10.4.2.6. NOVENA Y DÉCIMA REFERENCIAS. *Liber Differentiarum II* (38.150-152)

En este pasaje, al igual que ocurre en *Etym.*2.24.3-16, Isidoro vuelve a dividir la Filosofía en Física, Ética y Lógica, pero de manera bastante más simple en relación a como lo hace en el Libro II de las *Etimologías*. Una vez realizado esto pasa a analizar la Física, dividiéndola en distintas ramas de conocimiento⁷¹⁷. Es ahí donde encontramos las dos referencias indicadas más arriba. La primera es la enumeración de las disciplinas matemáticas que componen la Física en *Diff.*2.38.150, y la segunda es la definición de cada una de estas disciplinas en *Diff.*2.38.151-152.

· La primera referencia, en *Diff.*2.38.150, es la siguiente:

Quod trimodum philosophiae genus iuxta sapientes mundi in partibus suis ita distinguitur: ad fisicam pertinere aiunt disciplinas septem, quarum prima est arithmetica, secunda geometrica, tertia musica, quarta astronomia, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina. Ratio autem earundem disciplinarum breviter ista est.

Por tanto, se puede observar cómo divide esta rama de conocimiento en las distintas artes del *quadrivium* a las que añade algunas más. Es interesante destacar que, al contrario que ocurre con las divisiones de la Filosofía, la división de la Física es mucho más compleja que en el Libro II de las *Etimologías*, ya que añade más disciplinas al *quadrivium*.

Es difícil precisar qué fuentes pudo utilizar aquí Isidoro de Sevilla. La editora de la edición crítica de *Differentiarum Liber II* no precisa cuáles fueron las fuentes exactas que pudo utilizar el obispo hispalense en este pasaje, afirmando que las fuentes de la parte de contenido moral son Gregorio Magno, Agustín, Casiano y, esporádicamente

⁷¹⁷ Más adelante, en el capítulo XXXVIII, también dividirá la Lógica en Dialéctica y Retórica.

Jerónimo⁷¹⁸, pero no indicando las fuentes de estos capítulos relacionados con las artes liberales. Más adelante, en la edición del texto (pp. 96-99), la editora precisa más fuentes, referenciando *La Ciudad de Dios* (8.10), de Agustín. No obstante, en relación al listado concreto del orden de las disciplinas del *quadrivium*, esa referencia no se puede aplicar, pues Agustín no habla de ellas en dicho fragmento. Por otro lado, muy interesantes son las palabras de Fontaine (*ISCC*, p. 346), quien plantea algunas hipótesis acerca de las causas de este listado. El gran estudioso francés considera que lo que más se puede aproximar a este orden es la disposición varroniana de los *Disciplinae libri IX*, especialmente su último libro, puesto que la Medicina y la Arquitectura nombradas por Varrón corresponderían con la Mecánica y la Medicina nombradas por Isidoro. Igualmente advierte los puntos débiles y los puntos fuertes de esta posición:

Cepellandant, Malgré le sens architectural possible de “fabrica”. chez ce dernier [en Etym.19.8.1, “de fabricis parietum”], la mécanique “ad quam subtiliter fabricas omnium rerum conrurrere dicunt” [en Diff.2.38.152], ne saurait etre identifiée avec l’architecture. D’autre part, Varron exposait 9 sciences, et l’ordre du quadrivium était probablement chez lui tout different. Mais il reste possible qu’ayant dedouble l’astronomie en astronomie et astrologie, Isidore ait voulu maintenir Sa liste de sept sciences en confondant architecture et mécanique sous le nom de cette derniere; en effet, un siècle avant Isidore, Cassiodore associe au quadrivium la médecine, la mécanique et l’architecture [en Var.3.52].

Estoy de acuerdo en lo relativo a las consideraciones semánticas sobre la Mecánica y la Arquitectura, y la idea del modelo varroniano me parece muy probable. Pero considero que Isidoro se limitó a copiar o trasladar la fuente que tenía delante y que el verdadero número y el orden de las disciplinas liberales para el obispo hispano son las siete disciplinas de las que se ocupa en los tres primeros libros de las *Etimologías* y en el orden en el cual las desarrolla. Por otra parte, aunque es cierto que Casiodoro asocia estas disciplinas al *quadrivium*, es igualmente cierto que a lo largo de las *Institutiones* casiodorianas el orden de las disciplinas queda claramente definido y es el “canónico”. Además, debe notarse el distinto carácter y finalidad de las *Variae*, donde la referencia

⁷¹⁸ Andrés Sanz, María Adelaida, *Isidori Hispalensis Episcopi Liber Differentiarum II*, p. 58. Existe un interesante análisis sobre la utilización de las fuentes literarias por parte de Isidoro en pp. 56-64.

al *quadrivium* constituye un hecho puntual que ha de ser considerado como tal, y las *Institutiones*, obra monográfica sobre el tema basada en una tradición anterior y transmisora de ese modelo al obispo sevillano.

Otra posición al respecto es defendida por Jean-Ives Guillaumin⁷¹⁹, quien considera que fue Jerónimo la fuente utilizada por Isidoro, concretamente su *Diálogo contra los pelagianos* (especialmente en 1.22). Los argumentos esgrimidos en el artículo tienen muy a su favor que se trata de un texto conservado de un autor que Isidoro conocía muy bien y que ejerció gran influencia sobre el obispo sevillano. En contra se puede observar que, si nos fijamos en el texto jeronimiano, el listado de las artes liberales no coincide exactamente con el de Isidoro, teniendo que conjeturar una vez más el orden de las disciplinas y la aparición de la mecánica en el texto de Isidoro.

· La segunda referencia, en *Diff.*2.38.151-152, es la siguiente:

Arithmetica namque est definitio per quam numerorum omnium ratio uel ordo consistit. Geometrica est disciplina magnitudinis et figurarum notis liniamentisque propriis distincta, uel formis. Dicta autem Geometrica a dimensione terrae, per quam uniuscuiusque termini declarari solent. [Hanc primum Aegyptii inuenerunt pro necessitate terminorum terrae, quos Nilus inundationis tempore confundebat]. Musica est ars spectabilis uoce gestu habens in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia perfectae modulationis. Haec constat ex tribus modis, id est sono, uerbis et numeris. Astronomia est lex astrorum. Astrologia est ratio quae conuersionem caeli et signorum definit, potestates ortus quoque siderum uel occasus. Hanc mathematici secuntur. Mechanica est quaedam peritia, uel doctrina, ad quam subtiliter fabricam rerum omnium concurrere dicunt. Medicina est scientia curationum, ad temperamentum corporis uel salute inuenta. E quibus quidem omnibus quaedam religioni conueniunt, quaedam uero longe modis omnibus aliena sunt.

Se puede observar también cómo esa complejidad en relación a *Etym.*2.24.3-16 aumenta también en las definiciones de cada una de disciplinas liberales. Si nos centramos en las

⁷¹⁹ Guillaumin, Jean-Yves, “Sur une liste de sept composantes de la physique ou de la philosophie dans le corpus isidorien”, *Voces*, 16, Universidad de Salamanca, 2005, 97-109.

disciplinas del *quadrivium*, podemos observar que la Aritmética y la Música, al igual que ocurre con el fragmento de *Etym.*1.2.1-3, presentan una mayor dificultad a la hora de rastrear sus fuentes, especialmente la música. No ocurre lo mismo con la Geometría y la Astronomía. No obstante, paso a comentar caso por caso.

- En relación a la Aritmética leemos: “*Arithmetica namque est definitio per quam numerorum omnium ratio uel ordo consistit*”. En este caso no he podido encontrar conexiones lo suficientemente consistentes para demostrar el origen de esta definición, por lo que supongo que Isidoro o bien debió utilizar otra fuente que no he conseguido identificar o lo redactó nuevamente a partir de sus recuerdos o de material preexistente perdido o modificado⁷²⁰.

- La Geometría no presenta problemas a la hora de desvelar el origen casiodoriano de sus fuentes, siendo además un ejemplo clarividente de los métodos de trabajo de Isidoro. El texto de la definición es el siguiente:

Geometrica est disciplina magnitudinis et figurarum notis liniamentisque propriis distincta, uel formis. Dicta autem Geometrica a dimensione terrae, per quam uniuscuiusque termini declarari solent. [Hanc primum Aegyptii inuenerunt pro necessitate terminorum terrae, quos Nilus inundationis tempore confundebat].

En esta definición podemos observar una *aditio* de una fuente que no he podido identificar a una fuente previa que, en este caso, continúa siendo Casiodoro. Además, no solo se ha limitado a añadir, sino que ha modificado la definición casiodoriana. La fuente la podemos encontrar en *Inst.*2.6.1-2. En *Inst.*2.6.2 podemos leer “*Geometria vero est disciplina magnitudinis immobilis et formarum*”, de donde se ha servido para formar la primera frase de la definición. En *Inst.*2.6.1 se lee: “*Geometria latine dicitur terrae dimensio*”, donde se ha basado para crear la segunda oración. Por último, en *Inst.*2.6.1 se lee “*quoniam per diversas formas ipsius disciplinae, ut nonnulli dicunt, primum Aegyptus dominis propriis fertur esse partitus*” de donde saca la noticia del Antiguo Egipto que ha utilizado en la tercera parte de su definición.

⁷²⁰ Véase o recuérdese lo explicado acerca de los métodos de trabajo isidorianos en el capítulo 5.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Geometrica est disciplina magnitudinis et figurarum notis liniamentisque propriis distincta, uel formis.</i>	<i>Geometria vero est disciplina magnitudinis immobilis et formarum</i> (Inst.2.6.2)
<i>Dicta autem Geometrica a dimensione terrae, per quam uniuscuiusque termini declarari solent.</i>	<i>Geometria latine dicitur terrae dimensio</i> (Inst.2.6.1)
<i>[Hanc primum Aegyptii inuenerunt pro necessitate terminorum terrae, quos Nilus inundationis tempore confundebat].</i>	<i>quoniam per diversas formas ipsius disciplinae, ut nonnulli dicunt, primum Aegyptus dominis propriis fertur esse partitus</i> (Inst.2.6.1)

· La Música vuelve a ser la materia que presenta mayores problemas. El texto de *Differentiarum Liber II* es el siguiente: “*Musica est ars spectabilis uoce gestu habens in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia perfectae modulationis. Haec constat ex tribus modis, id est sono, uerbis et numeris*”. Se puede rastrear alguna conexión con *Inst.2.5.1* y *2.5.4*, pero, sin duda, que Isidoro, al igual que ocurre con el caso de la Aritmética, o bien debió utilizar otra fuente que no he conseguido identificar o, lo que es más probable, lo redactó nuevamente a partir de sus recuerdos o de material preexistente perdido o modificado. Existe una definición de Marciano Capela (9.930) bastante relacionada con la isidoriana, no en cuanto a terminología, pero sí en cuanto a amplitud semántica: “*quoniam officium meum est bene modulandi sollertia, quae rhythmicis et melicis astruccionibus continetur, prius de melicis dissertabo*”⁷²¹. Sin duda alguna, se trata de una definición isidoriana muy importante, siendo la más compleja y completa de toda la obra isidoriana. Sobre ella volveré más adelante en el capítulo 14, donde se desglosará y se analizará en profundidad, relacionándola con otras definiciones, tanto isidorianas como anteriores, incluida la de Capela.

· Por último, la sencilla y breve definición de la astronomía no presenta mayores problemas. El texto de *Diff.2* es el siguiente: “*Astronomia est lex astrorum*”. Esta definición, que ya se ha visto con matices más arriba, está sacada literalmente de *Inst.7.1* donde se puede leer “*Astronomia itaque dicitur, unde nobis sermo est, astrorum lex*”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Astronomia est lex astrorum</i>	<i>Astronomia itaque dicitur, unde nobis sermo est, astrorum lex</i>

⁷²¹ Sobre este aspecto volveremos más adelante en el capítulo 14 al analizar las definiciones isidorianas de la música.

10.4.2.7. UNDÉCIMA. *LIBER NUMERORUM* (8.44)

Se trata de un listado de las siete disciplinas científico-matemáticas igual que el que ya realizó en *Diff.*2.38.150-152; pero, a diferencia del listado NUEVE, en esta ocasión al listado ofrecido no le sigue otro con la explicación de cada una de las disciplinas. Además, en esta ocasión no está incluido dentro de un análisis de las partes de la Filosofía o de la Física, sino que es mencionado de manera puntual al comentar los valores aritmológicos y simbólicos del número siete. El texto es el siguiente: “*Septem apud ueteres annumerantur genera philosophiae, prima arithmetica, secunda geometria, tertia musica, quarta astronomia, quinta astrologia, sexta mechanica, septima medicina*”. Al igual que en el caso del listado NUEVE, en este caso es muy difícil rastrear las fuentes. Todo lo comentado en relación a ese listado se puede aplicar a este, incluidas las opiniones de María Adelaida Andrés Sanz, Jacques Fontaine, J. Guillaumin y mis propias conclusiones al respecto.

10.4.2.8. DUODÉCIMA. LAS ARTES LIBERALES EN LOS LIBROS DE LAS *ETIMOLOGÍAS*

Como ya se indicó más arriba, ahora hacemos referencia al orden y al tratamiento de las disciplinas liberales a lo largo las *Etimologías*. Debemos recordar que el Libro I está dedicado a la Gramática, el Libro II a la Retórica y la Dialéctica y el Libro III a las cuatro disciplinas matemáticas o *quadrivium*. Además, a estas disciplinas se podrían añadir otra serie de conocimientos que, según qué momentos o autores antiguos, han estado incluidos o asociados a las artes liberales, como es el caso de la Medicina (Libro IV), el Derecho (Libro V), la Geografía y la Cosmografía (Libros XIII y XIV) y otros, quizá, menos relevantes.

Antes de analizar este aspecto conviene recordar que el orden y la distribución actual de los contenidos en las *Etimologías* no dependieron totalmente de Isidoro. Al respecto véase lo dicho en el capítulo 6, apartado 6.17 al comentar las *Etimologías* y las referencias musicales de las mismas.

Resulta interesante destacar cómo Isidoro-Braulio ordenan estos contenidos de acuerdo con la importancia secular que se les venía otorgando como materias propedéuticas al estudio de la Filosofía o, en el mundo cristiano, de la Teología, la doctrina cristiana y las Sagradas Escrituras. De este modo, primero se estudia el *trivium* encabezado por la Gramática, madre de todas las disciplinas liberales, ya que para Isidoro es “*origo et*

fundamentum liberalium litterarum” (Etym.1.5.1)⁷²². A continuación le siguen la Retórica y la Dialéctica, disciplina en la que se introduce el estudio de la Filosofía. Una vez adquiridos estos conocimientos que llevan al dominio profundo del lenguaje y de la correcta comprensión y expresión, así como de unos conocimientos introductorios filosóficos, se pasa al estudio del *quadrivium* encabezado por la Aritmética, ciencia que en esa época ya tenía una posición totalmente consolidada como cabeza de los estudios matemáticos: “*Quam scriptores saecularium litterarum inter disciplinas mathematicas ideo primam esse voluerunt, quoniam ipsa ut sit nullam aliam indiget disciplinam*” (Etym.3.1.1)⁷²³. Después, se pasa al estudio de la Geometría, la Música y la Astronomía, para así terminar el ciclo de las siete artes liberales. A estos saberes, Isidoro, y no contrario a la tradición⁷²⁴, añade otras dos disciplinas fundamentales de la cultura antigua: la Medicina, tan estudiada en el mundo grecolatino, y el Derecho, una de las señas de identidad del mundo romano. En el mismo libro en el que se estudia el Derecho (Libro V), se estudia también la Cronología⁷²⁵, materia muy cercana a las siete artes liberales y común en la tradición literaria grecorromana, tanto desde los textos más relacionados con el *trivium* como con los textos relacionados con el *quadrivium*.

Una vez terminada esta serie de estudios dedica tres libros al estudio de los que, sin duda, consideró los aspectos más importantes de las *Etimologías*: los dedicados al estudio de los libros sagrados y la liturgia (Libro VI), a la Teología, la doctrina cristiana y los personajes bíblicos (Libro VII) y al estudio de la Iglesia y las distintas herejías y sectas que la amenazaron (Libro VIII). Es decir, al estudio de la verdadera Filosofía cristiana: la doctrina cristiana y las Sagradas Escrituras.

Por tanto, teniendo en cuenta la distribución de contenidos de las *Etimologías*, las artes liberales adquieren el mismo significado neoplatónico que comentábamos más arriba como vehículo que lleva al cristiano (el lector de la época de Isidoro era, a todas luces, cristiano) de lo terrenal y lo corpóreo a lo inmaterial y lo incorpóreo, es decir, a alcanzar la sabiduría para poder acercarse todo lo posible a Dios.

⁷²² Nuevamente, y como no podía ser menos, basándose en Casiodoro (*Inst.*2.Praef.4).

⁷²³ Referencia tomada de Casiodoro (*Inst.*2.4.1).

⁷²⁴ Recuérdesse lo indicado más arriba al respecto. Aunque el canon de las siete artes esté ya fijado en época de Isidoro, muchos escritores añaden otros estudios complementarios que proceden, sin duda, de la variaciones del número y el orden de las disciplinas en las distintas relaciones de disciplinas liberales que se fueron desarrollando a lo largo de la Edad Antigua. Ya indicamos el ejemplo del propio Casiodoro, quien también introduce los estudios de la Medicina y la Cosmografía acompañando a las siete artes liberales en sus *Instituciones*, o la lista de disciplinas de carácter técnico que ofrece Isidoro en *Differentiarum Liber II*, diferente de la ofrecida en las *Etimologías*.

⁷²⁵ El motivo por el que se añade la Cronología es exactamente el mismo que por el que se han añadido la Medicina y el Derecho, explicado en la nota inmediatamente anterior.

10.5. LAS FUENTES DE LOS TRES PRIMEROS LIBROS DE LAS *ETIMOLOGÍAS*

Igualmente importante es comentar las fuentes, obviamente desde un punto de vista general, que Isidoro utiliza para cada uno de los tres primeros libros de sus *Etimologías* que tratan las artes liberales.

El Libro I, tal y como se dijo más arriba, a día de hoy, no ha sido editado críticamente desde la edición de Lindsay. Si seguimos esta edición, así como los comentarios de Fontaine en *ISCC*, la *INTR* de Díaz y Díaz y los comentarios al texto de *Etym.* BAC, se puede llegar a las siguientes conclusiones. Las principales fuentes de Isidoro para este libro son, en primer lugar, Casiodoro, seguido por Agustín, Carisio y Diómedes; a los que le siguen otro grupo encabezado por Servio y otros comentaristas, Jerónimo, Mario Victorino y otros autores tardíos, fundamentalmente gramáticos. La cita de autores es larga. También aparecen citas de Varrón, Quintiliano o Cicerón y otras tantas de poetas grecorromanos que, sin duda, cogió de fuentes indirectas⁷²⁶.

En relación al libro II, si hacemos caso a P. K. Marshall (p. 7), el autor de la edición crítica de referencia de este libro: “*Although the main source throughout Book Two was manifestly Cassiodorus, yet other influences can be demonstrated. In alphabetical order these are: Augustine, De civitate dei, De doctrina Christiana; Boethius, In isagogen Porphyrii commenta; Diomedes, Ars grammatical; Jerome, Letters and In Ionam; Lactantius, Divinae institutiones; Mario Victorinus, Liber de definitionibus; Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii; Servius (almost certainly); Tertullian, De corona. All these works had an unmistakable influence upon the thought and the very wording of certain passages. Noteworthy is the absence of any demonstrable use of the two writers to whom a modern reader with an interest in rhetoric would surely turn: Cicero and Quintilian*”.

Por último, en relación al Libro III, que también goza de edición crítica moderna, podemos observar nuevamente que la fuente principal es Casiodoro. A muy larga distancia aparece Boecio y a continuación otros como Agustín, Macrobio o Capela. Hay que destacar que en la parte de la astronomía se observa una mayor variedad de fuentes, aunque se repite el mismo patrón que en sus tres disciplinas hermanas. Las ideas que se transmiten son de corte pitagórico o platónico, pero codificadas a través de los tratados

⁷²⁶ Recuérdese lo comentado en relación a la forma de citar isidoriana en el capítulo 5.

latinos tardíos del *quadrivium* que ya señalamos más arriba y que, en última instancia, resume Casiodoro.

Por tanto, la observación de las fuentes de estos tres libros nos lleva a considerar lo siguiente: si exceptuamos algunas gramáticas tardías que pudiera utilizar y algún que otro texto de carácter más técnico, Isidoro generalmente no utiliza como fuente textos técnicos monográficos sobre cada una de las distintas artes liberales. Más bien al contrario: en muchas ocasiones utiliza compendios precedentes de carácter enciclopédico e isagógico; textos, por otra parte, sumamente característicos del período cultural que le tocó vivir. Esto conduce irremediablemente a que los contenidos expuestos en relación a las artes liberales carezcan de profundidad técnica, limitándose en la inmensa mayoría de los casos a un conjunto de noticias superficiales y breves sobre el tema (excepción que se puede observar, aunque con matices, en la Gramática); muchas de ellas constituyen una especie de *loci communes* que se pueden encontrar a lo largo de toda la literatura tardoantigua.

10.6. LAS OBRAS ISIDORIANAS Y LAS ARTES LIBERALES

Por último, hay que observar la distribución del tratamiento de las disciplinas liberales en las obras de Isidoro de Sevilla (la temática de cada una de estas obras ya fue explicada en el capítulo 6). El objetivo de este apartado no es realizar un análisis exhaustivo, sino establecer una ilustrativa relación entre las distintas artes liberales y la temática o la orientación de las obras de Isidoro de Sevilla. Desde este punto de vista se puede observar lo siguiente⁷²⁷:

- Tienen una orientación puramente gramatical: *Etymologiae* en su conjunto (los XX libros), los dos libros de diferencias y los *Synonyma*. Además, por su temática destaca el Libro I de las *Etimologías*. También se podrían añadir a este grupo otras obras cercanas al ámbito de la gramática como los *Proemia in libros veteris et novi testamenti*, las *Allegoriae quaedam sacrae scripturae* y las *Quaestiones in vetus testamentum seu mysticorum expositiones sacramentorum* en cuanto a que todos son comentarios de otros textos antiguos; e, incluso, los *Versus Isidori seu versus in biblioteca*, como obra de carácter más literario.
- Tienen una temática puramente retórica y dialéctica: *Etymologiae Liber II*.

⁷²⁷ Soy consciente de que esta clasificación resulta forzada (e incluso demasiado sistemática y encasilladora).

- Tienen una temática puramente aritmética: *Etymologiae Liber III* y, desde un punto de vista aritmológico, *Liber Numerorum*.
- Temática geométrica y musical tiene⁷²⁸: *Etymologiae Liber III*⁷²⁹.
- Temática astronómica tienen: *Etymologiae Liber III*, parte del *Libro XIII* y algunos puntos de *De natura rerum*.

El resto de obras no pueden entrar dentro de ningún grupo debido a su temática u orientación. No obstante, en su mayoría presentan una cercanía mayor a la Gramática y los estudios literarios que al resto de disciplinas de las artes liberales.

Una vez más, por tanto, se puede observar el enorme peso que tiene la Gramática, o por extensión, las “artes literarias”, las humanidades, en relación al resto de disciplinas liberales. El peso del *trivium* es abrumador en relación al *quadrivium*, materias de las que, como hemos comentado, se limita a recoger un reducido conjunto de noticias (eso sí, mayor y más profundo en el ámbito de la Astronomía –seguida de la música– que en el resto de sus disciplinas hermanas). Todo esto es debido, sin duda, a la formación gramática y literaria de Isidoro, propia de la cultura de su tiempo, alejada de las disciplinas científicas que apenas formaban parte de los planes de estudios y que, en aquellos casos en los que las élites ilustradas podían acceder a ellas, sus conocimientos venían recogidos de manera compendiada en una literatura enciclopédica con un fuerte carácter isagógico, alejada del esplendor de los estudios científicos de épocas pasadas⁷³⁰.

Por último, y a modo de conclusión, deseo valorar brevemente el peso de Isidoro en la transmisión de las disciplinas liberales partiendo de la base de lo que considero un juicio sesgado: el de considerar a Isidoro como un eslabón más, indudablemente fundamental, en la transmisión de los saberes de las disciplinas liberales.

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí y su posición histórico-cultural, ya descrita en capítulos anteriores, habría que precisar más su papel y diferenciarlo en dos vertientes. Sin que se pueda observar un corte profundo entre esas dos visiones, el

⁷²⁸ Recuérdese que en todo momento me estoy refiriendo a la música desde el punto de vista del *quadrivium*

⁷²⁹ No considero aquí algunos capítulos de *De ecclesiasticis officiis* por tratar la música desde un punto de vista alejado del *quadrivium*.

⁷³⁰ Recuérdese al respecto lo dicho sobre las instituciones educativas (capítulo 4), así como lo dicho sobre la cultura visigoda en el capítulo 5 y la literatura enciclopédica e isagógica (capítulos 4 y 5). Sobre el declinar de la ciencia antigua, aparte de lo dicho, también se comentarán algunos aspectos en capítulos siguientes, así como algunas de las opiniones de las principales voces académicas al respecto.

obispo hispalense constituye el último gran eslabón cultural y literario de raigambre clásica de una tradición que termina con él y, a su vez, constituye el primer gran eslabón altomedieval y no itálico (constituido por una gran figura de la Iglesia de su tiempo) de otra tradición que comienza en los primeros siglos de la Edad Media y que florecerá en la escolástica medieval europea.

Para comprender esta idea, pongamos, por ejemplo, las obras de Capela o Boecio, donde los contenidos sobre las artes liberales son, aunque más pobres desde el punto de vista científico que en épocas anteriores, más profundos y técnicos que los que encontramos en las *Instituciones* o en las *Etimologías*. Por tanto, desde ese punto de vista, Isidoro es el último gran eslabón de una tendencia científica y literaria que conduce al compendio, al resumen, a reducir los conocimientos de las artes liberales a su mínima expresión. Posteriormente (en los siglos inmediatamente posteriores), podrán aparecer otros ejemplos, menores siempre, pues no tendrán unas pretensiones tan grandes como las de la obra isidoriana y, además, no poseerán esa raigambre clásica que se observa en los textos de Isidoro.

Del mismo modo, debemos entender que las *Etimologías* (obra con unas pretensiones mucho mayores que las *Instituciones* casiodorianas) es una obra totalmente cristiana, escrita en un contexto hispano y no itálico profundamente cristiano, escrita por una gran cabeza de la Iglesia de su tiempo (hecho que, teniendo siempre en cuenta las artes liberales, no ocurría desde Agustín) y concebida para ilustrar a lectores mucho más alejados, geográfica y temporalmente, de la esencia de la cultura clásica pagana que los de épocas anteriores. Esta obra fue enormemente difundida durante toda la Edad Media⁷³¹, y durante la Alta Edad Media se convirtió en la principal vía de acceso que existió en el Occidente latino al conocimiento de estas disciplinas liberales, además de ser un texto enormemente influyente en relación al resto de la vasta cultura que exponen sus veinte libros. Solo estas apreciaciones ya bastarían para justificar mi postura. Pero a estas ideas debemos añadir la proyección posterior de la obra, ya que sirvió como base a los eruditos carolingios para comenzar a construir los cimientos del edificio educativo-cultural de las artes liberales en el Medioevo (al igual que la obra isidoriana, de concepción y filosofía plenamente cristianas), edificio que se irá ampliando con el paso de los siglos, quedando totalmente estructurado con la fijación y organización de estas disciplinas en los estudios universitarios.

⁷³¹ Díaz y Díaz estima en unas cinco mil el número de copias que existieron de esta obra (*INTR*. p. 200).

Por tanto, en la concepción de las disciplinas liberales en la obra de Isidoro podemos hallar sin problema alguno el fin de un ciclo, de una tendencia, y comprender el comienzo de otro. Desde esta doble perspectiva es desde donde hay que contemplar la enorme contribución de Isidoro a la transmisión de los conocimientos de las artes liberales y todo ello sin olvidar dónde y cuándo fue compuesta la obra isidoriana, lo que nos lleva a valorar mucho más la grandeza de un espíritu que concibió una obra con unas pretensiones culturales colosales (mucho más elevadas que cualquier otra obra de las del periodo histórico-cultural que vivió), sin parangón en su época y en los siglos siguientes.

11. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA II. MÚSICA, NÚMERO Y UNIVERSO

Isidoro también expone de manera muy sintetizada una serie de ideas fundamentales características de la concepción musical griega de origen pitagórico y platónico que serán analizadas en este capítulo y el siguiente.

Este capítulo está dedicado a analizar algunas ideas características de la relación entre el *número*, la música (constituida por el *número*) y el universo (constituido igualmente por el *número*), que se condensan fundamentalmente en la llamada armonía o música de las esferas, así como en otros aspectos frecuentemente repetidos en la literatura musical antigua (principalmente la de origen pitagórico y platónico) como son las medias aritmética, geométrica y harmónica, ligadas íntimamente a la idea anterior de armonía de las esferas o *harmonia mundi*.

En el capítulo siguiente serán tratados otros temas, también de origen pitagórico-platónico, relacionados con el *ethos* musical, temas que también están estrechamente relacionados con los conceptos *número-música-universo* y los temas clásicos en los que se condensan, analizados en este capítulo. Los temas derivados del concepto de *ethos* musical analizados en el capítulo siguiente abarcan aspectos relacionados con la influencia de la música en el espíritu del hombre, la educación musical, la utilización médica de la música y la influencia de la música sobre los animales y el resto de la naturaleza.

Todos estos aspectos son recogidos principalmente en cinco fragmentos del Libro III de las *Etimologías*: el capítulo 8, el capítulo 13, el capítulo 15 (parágrafo 2 –solo la primera parte–), y los capítulos 16 y 22 enteros; en dos pasajes del Libro IV de las *Etimologías* (*Etym.4.4.1* y *Etym.4.13.3*); en otro fragmento del Libro VII (*Etym.7.12.24*); en tres capítulos de *Sobre los oficios eclesiásticos* (1.5, 1.6.1 y 2.12.2); en los fragmentos 9.3-4 y 12 del comentario al Primer Libro de los Reyes en las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*; en un pasaje de las *Sentencias* (3.7.31-32) y en el canon V de la *Regla de los monjes* isidoriana.

11.1. LA MÚSICA O HARMONÍA DE LAS ESFERAS

La armonía de las esferas o música de las esferas responde a una idea característica de la tradición musical griega, siendo especialmente representativa de la tradición

musical de origen pitagórico y platónico⁷³². Parte de la base de la existencia de una serie de conexiones entre las proporciones musicales y las proporciones del universo, de todo lo que nos rodea y del alma del hombre (partiendo, evidentemente, del principio pitagórico del *número*, ya explicado), por lo que todo el universo se halla en perfecta armonía (todo es *cosmos*), y esa armonía (ese orden, esa música y esas proporciones) se encuentra también en todas las esferas celestes y planetarias, afectando, según las fuentes, a su composición, razón de ser, situación, movimiento y sonido⁷³³.

11.1.1. LA HARMONÍA DE LAS ESFERAS EN LA TRADICIÓN CULTURAL Y LITERARIA ANTERIOR

La idea de la armonía o música de las esferas siempre estuvo presente en el concepto musical griego hasta la época de Platón⁷³⁴, pero fue este gran filósofo quien le otorgó

⁷³² Hay que tener en cuenta que, por ejemplo, Aristóteles (*Cael.*290b.12-30) criticó de manera explícita muchos aspectos de la vieja creencia que habla sobre la armonía de las esferas, negando que los astros pudieran producir una posible “música” debido a su movimiento. La escuela aristoxénica, que fundamentaba su pensamiento en el pensamiento aristotélico (Aristóxeno fue uno de los más grandes discípulos del estagirita), se centró en los aspectos perceptivos de la música dejando a un lado estas reflexiones.

⁷³³ Para una visión general de la música o armonía de las esferas véanse, Gowdin J., *Armonía de las esferas*, Gerona, 2009; Jan, K. v. “Die Harmonie der Shpären”, *Philologus* 52, 1894, pp. 13-37; Luque Moreno, J. “Letras, notas y estrellas. 1ª Parte”, *MHNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 11, 2011, pp. 506-517; Luque Moreno, J. “Letras, notas y estrellas. 2ª Parte”, *MHNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 12, 2012, pp. 199-236; Redondo Reyes, P., López Rodríguez, C., “Astronomía griega y armonía de las esferas”, en *Perfiles de Grecia y Roma I, Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2009. Además, véanse las obras citadas en la nota siguiente sobre el pensamiento musical platónico en general y sobre los aspectos cosmológicos y éticos de la música del pensamiento platónico. Para su recepción en el neoplatonismo, véase Mathiesen, T. J., “Music, Aesthetics and Cosmology in early Neo-platonism”, en Deuse, N. v., Ford, A. E. (eds.), *Paradigms in Medieval Thought Applications in Medieval Disciplines: A Symposium*, Lewiston / Queenston / Lampeter, 1990, pp. 37-64.

⁷³⁴ Platón (428/427-347 a. C.), figura colosal, debe ser considerado, sin duda, uno de los padres de la filosofía y la cultura occidentales debido a la originalidad, la profundidad, el rigor y la influencia de su obra. Sus reflexiones sobre la música abarcan distintos ámbitos y puntos de vista (metafísico, cosmológico, ontológico, ético, educativo, político, estético...) y están repartidas por varios de los grandes títulos de su obra (*Gorgias*, *Protágoras*, *Fedón*, *Banquete*, *República*, *Fedro*, *Timeo*, *Leyes*...) dedicando a la música, en algunos casos (*República*, *Timeo* y *Leyes*), reflexiones de considerable importancia y extensión. Su pensamiento musical, aun dotado de una profundidad no conocida hasta la fecha teniendo en cuenta las fuentes conservadas, se debe encuadrar dentro de la tradición pitagórica. Partiendo de esta orientación filosófica desarrolló un pensamiento que ejerció una gran influencia en el ámbito musical, tal y como se puede apreciar en la mayoría de los tratados y textos musicales posteriores, incluidos muchos de los que no siguen los principios de la órbita pitagórico-platónica de la música. Para el tratamiento de la música en la obra de Platón con una visión general de su pensamiento musical, véase la clásica obra de Evanhélos Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1989. Véanse también Pelosi, F., *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, 2010 y Richter, L., *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlín, 1961. Todos los diferentes puntos de vista desde los que Platón analiza la música están fuertemente unidos. No obstante, se pueden separar en grandes bloques. Para el aspecto cosmológico y ético de la música véanse Carone, G. R., *Plato's Cosmology and its ethical dimensions*, Cambridge, 2005 y Cornford, F. M., *Plato's Cosmology*, London, 1971. Para los aspectos éticos, políticos y educativos de la misma, véanse los estudios de W. D. Anderson “The importance of Damonian Theory in Plato's Thought”, *Transactions of the American Philological*

una cierta entidad metafísica al plasmarla por escrito en un texto que la fundamentaba. Hablamos del famoso pasaje del *Timeo* (29d-47e) en el que narra la creación del alma del universo y del hombre mediante proporciones o razones numéricas, las mismas que otorgan el carácter armónico a los sonidos y a los ritmos musicales. Estas proporciones o razones musicales tienen una estrechísima relación con las distintas medias (aritmética, geométrica y armónica) que analizamos en la segunda parte de este capítulo⁷³⁵.

Conviene destacar que el *Timeo* fue el diálogo platónico más conocido de toda la Antigüedad y la Alta Edad Media, lo que contribuyó notablemente a la difusión de la idea. Una vez que Platón puso por escrito esa teoría (de una manera magistral), todo fue mucho más fácil. Los tratadistas posteriores en muchas ocasiones se limitaban a acudir al texto platónico en busca de autoridad y otras veces realizaban verdaderos comentarios (algunos de los cuales se han señalado en el capítulo 10). Pero de una u otra manera, independientemente de que se acudiera al texto platónico o no, la relación entre la música y el universo fue tratada a lo largo de toda la Edad Antigua por autores⁷³⁶ como Teón de Esmirna⁷³⁷, Nicómaco⁷³⁸, Ptolomeo⁷³⁹, Clemente⁷⁴⁰, Porfirio⁷⁴¹, Jámblico de

Association 86, 1955, pp. 88-102, y *Ethos and Education in Greek Music. The evidence of poetry and philosophy*, Cambridge, 1966, pp. 64-110. Para los aspectos de índole más musical (tal y como acabo de comentar, imposibles de desligar de las otras dimensiones del pensamiento musical platónico), véanse algunos de los grandes estudios de Andrew Barker: *Greek musical writings: I*. Cambridge, 1984, pp. 124-169; *Greek musical writings: II*. Cambridge, 1989, pp. 53-65; y *The Science of Harmonics in classical Greece*. Cambridge, 2007, pp. 34-37.

⁷³⁵ Algunas de estas proporciones han sido expuestas más arriba al comentar el legendario descubrimiento de Pitágoras en la fragua al que se refiere Isidoro en *Etym.*3.15.1 (véase el apartado 9.7.1, dedicado a Pitágoras). No obstante, son analizadas con mayor detenimiento más adelante al exponer el origen de las diferentes medias. Por otra parte, hay que indicar que Platón también comenta estas ideas de manera secundaria en otros textos como *Crátilo* (397d y 409b-410b) o, sobre todo, la *República* (614b hasta el final, pero especialmente en 616b-617d).

⁷³⁶ La mayoría de estos autores han sido tratados en notas precedentes; de ahí que no añada ninguna explicación sobre ellos.

⁷³⁷ Especialmente en *Theo.Sm.*1.2, 2.15.

⁷³⁸ Especialmente en *Harm.*3-8 y en *Exc.*2-7.

⁷³⁹ Prácticamente la totalidad del Libro III de su *Armónica* está dedicado al análisis de estos aspectos, siendo una fuente de enorme valor.

⁷⁴⁰ Clemente (*Prot.*1.1-10) relaciona directamente la música o armonía de las esferas con su concepto de logos (concepto que también incluye matices musicales como los de proporción y razón característicos del concepto de logos de la escuela pitagórico-platónica), especialmente a lo largo del Libro I del *Protréptico*, en el que exhorta a los paganos a abandonar el “antiguo canto” del paganismo para abrazar el “nuevo canto” del cristianismo. Su visión de la armonía de las esferas es profundamente alegórica y cristiana, aunque, ciertamente, existe algún pasaje en el que se puede observar un eco de fórmulas descriptivas observadas en los textos paganos, adaptadas, sin duda, a la finalidad cristiana (*Prot.*1.5.1-3).

⁷⁴¹ Porph.*VP.*30-31. Porfirio (ca. 232 d. C. - 304 d. C.) fue un filósofo y escritor neoplatónico discípulo de Plotino. Además de realizar la labor esencial de ordenar el pensamiento del maestro en las famosas *Enéadas*, fue autor de otros escritos, entre los que (desde nuestro campo de estudio) destaca una breve biografía de Pitágoras, que constituía el primero de cuatro libros de una especie de *Historia de la filosofía* hoy perdida; así como un *Comentario al Timeo platónico* transmitido de manera fragmentaria (en el que lógicamente también trata los temas referidos en el cuerpo del texto) y otro *Comentario a la Armónica de Ptolomeo*.

Calcis⁷⁴², Atanasio de Alejandría⁷⁴³, Arístides Quintiliano⁷⁴⁴ o Proclo⁷⁴⁵ en el ámbito griego (por señalar, probablemente, a los más grandes autores griegos en materia de música junto a Aristóxeno); o Cicerón⁷⁴⁶, Plinio el Viejo⁷⁴⁷, Quintiliano⁷⁴⁸, Censorino⁷⁴⁹, Agustín⁷⁵⁰, Favonio Eulogio⁷⁵¹, Macrobio⁷⁵², Marciano Capela⁷⁵³, Boecio⁷⁵⁴ y Casiodoro⁷⁵⁵ en el ámbito latino. Es decir, las reflexiones sobre la armonía o la música de las esferas se pueden observar, además de en otros muchos autores, en los más grandes autores griegos que escriben sobre música si exceptuamos a Aristóxeno (especialmente Ptolomeo y Arístides Quintiliano) y en la práctica totalidad de los grandes autores latinos que escriben sobre música desde Censorino en adelante.

⁷⁴² VP.15. Jámblico de Calcis (nacido entre 240 y 250 d. C. y muerto alrededor del 325 d. C.) fue otro filósofo y escritor neoplatónico, probablemente discípulo de Porfirio, de quien se separó para fundar su propia escuela en Siria. Su *Vida pitagórica* no es propiamente una biografía como tal, sino un conjunto de reglas y recomendaciones para adaptar el cuerpo y el alma a los modos de vida y la filosofía pitagóricas. Sin embargo, esta obra contiene mayor número de datos biográficos de Pitágoras que ninguna de las otras dos biografías pitagóricas (las de Porfirio y Diógenes Laercio). Formaba parte de un conjunto de diez obras sobre la filosofía y la ciencia pitagóricas de las que se han conservado cuatro, consideradas las cuatro primeras de esa serie. La primera de ellas es la *Vida de Pitágoras* o *Vida pitagórica*. Las otras tres son *Protréptico*, *Ciencia común matemática* y *Comentario a la aritmética de Nicómaco*. Todas aportan interesante información sobre la doctrina pitagórica que se relaciona directa o indirectamente con la música.

⁷⁴³ *Gent.*38.1-3. La profunda y bellísima referencia a la armonía o la música de las esferas es utilizada metafóricamente para ejemplificar el perfecto funcionamiento del universo según los designios de Dios.

⁷⁴⁴ Todo el libro III está dedicado a estudiar lo que él llama la música de la naturaleza con referencias constantes a esta idea. Véase Diago Jiménez, J. M. “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29.

⁷⁴⁵ Procl.*In Ti.*

⁷⁴⁶ Estos aspectos son tratados fundamentalmente en dos textos: Su traducción del *Timeo* platónico y, sobre todo, el llamado *Sueño de Escipión*, perteneciente al Libro VI de la *República*, obra conservada de forma muy fragmentaria. Dentro del *Sueño de Escipión* sobresalen los fragmentos conservados desde el capítulo 15 hasta el 18, destacando fundamentalmente este último.

⁷⁴⁷ Véase especialmente Plin.*HN.*2.3, 2.19-20.

⁷⁴⁸ Sobre los pasajes de Quintiliano, ya comentados, se habla a continuación.

⁷⁴⁹ Evidentemente, las referencias a estos aspectos se encuentran en *El libro del cumpleaños*, concretamente en los capítulos VIII-XIII.

⁷⁵⁰ Existen distintas referencias a estos aspectos en el Libro VI del tratado *De musica* agustiniano.

⁷⁵¹ Toda su pequeña obra, *Disputatio de Somnio Scipionis* (ya comentada), trata estos temas.

⁷⁵² Especialmente en *Comm.*2.1-4.

⁷⁵³ Las referencias con constantes en el Libro IX, de *Las bodas de Mercurio y Filología*, el dedicado a la música, aunque también aparecen en otros muchos lugares de la obra, especialmente en los Libros I y II y en los dedicados a las disciplinas matemáticas, principalmente la aritmética (VII) y la astronomía (VIII). Dentro del Libro IX destaca el pasaje ya comentado más arriba, del que se hablará a continuación en varias ocasiones.

⁷⁵⁴ Las referencias más famosas a estos aspectos las encontramos en *Mus.*1.1-2. No obstante, existen muchas más referencias a estas teorías, fundamentalmente desde el punto de vista matemático, aunque también musical y astronómico, a lo largo de todo el tratado. Boecio concretará esta idea en su famosa división de la música: *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*, aportación que, como es sabido, se convertirá en una constante a lo largo de la Edad Media.

⁷⁵⁵ Sobre los fragmentos de Casiodoro, mucho más parcos, también se hablará a continuación.

11.1.2. LA HARMONÍA DE LAS ESFERAS EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA. LAS FUENTES⁷⁵⁶

Por tanto, Isidoro, siguiendo esta milenaria tradición, trata de forma directa la llamada música o armonía de las esferas en una serie de referencias que se pueden dividir en dos grupos de acuerdo con su orientación. Un primer grupo constituido por referencias cuyo origen se puede entroncar directamente con la tradición musicológica pagana de origen pitagórico y platónico. Un segundo grupo constituido por referencias encuadradas desde una visión puramente cristiana de la armonía de las esferas. El carácter de las reflexiones de ambos grupos también es distinto, teniendo las primeras un carácter levemente científico, más descriptivo, que se apoya sobre el peso de una profunda y milenaria tradición filosófica y científica; y las segundas un carácter más alegórico. En el primer grupo se encuentran dos breves reflexiones pertenecientes al Libro III de las *Etimologías*, *Etym.*3.16.1 y *Etym.*3.22.2, siendo también la primera de ellas uno de los fragmentos textuales isidorianos más famosos. En el segundo grupo se encuentran dos reflexiones más extensas: los párrafos 9.3-4 del comentario al Primer Libro de los Reyes en sus *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* (el primero de ellos, el 9.3, ya fue comentado en el apartado 9.5 de esta tesis doctoral, ya que también habla sobre la figura del rey David y su relación con la música).

Dentro del primer grupo, en el primero de estos pasajes (*Etym.*3.16.1) Isidoro afirma lo siguiente: “*Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse conpositus, et caelum ipsud sub armoniae modulatione*⁷⁵⁷ *revolvi*”⁷⁵⁸. En el Segundo (*Etym.*3.22.2), lo siguiente:

⁷⁵⁶ En relación a las posibles fuentes utilizadas por Isidoro para todas las reflexiones contenidas en los capítulos 15 y 16 del Libro III de las *Etimologías* (es decir, gran parte de los textos que se analizan ahora), véase lo dicho en el apartado 8.3.1, dedicado especialmente a analizar las fuentes de *Etym.*3.15-16, en primer lugar, y, concretamente, las fuentes de *Etym.*3.15.2-3, en segundo lugar, fragmento expresamente dedicado a las referencias isidorianas a la música práctica grecorromana de carácter religioso y cultural (no la música escénica). Ya se indicó en su momento que todas estas reflexiones musicales de origen pitagórico-platónico contenidas en estos capítulos 15 y 16 se inspiran fundamentalmente en Quintiliano (1.10.9-33) y en Casiodoro (en diferentes fragmentos de sus *Instituciones*), y que también se encuentran en otros autores latinos tardoantiguos como Capela (9.921-929) –quien se basa especialmente en Arístides Quintiliano (2.4-5)–, o, en menor medida, Censorino. En aquel momento ya se analizaron las distintas similitudes que se dan entre el texto del gran rétor hispano, los de Casiodoro y los otros autores citados con los textos del obispo hispalense. Aquellas reflexiones se pueden mantener para este capítulo, donde también se observa una relación más estrecha y fundamental con los textos de Quintiliano y Casiodoro. En este capítulo, además, se analiza un nuevo fragmento, *Etym.*3.22, del que es mucho más difícil extraer conclusiones en relación a las fuentes. Todas estas consideraciones las iremos exponiendo caso por caso de manera más detallada y clarificadora.

⁷⁵⁷ Los términos *modulatio*, *modulare*... se analizan en el capítulo 14, donde adquieren una especial relevancia.

Sed haec ratio quemadmodum in mundo est ex volubilitate circulorum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem⁷⁵⁹ valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo symponiis⁷⁶⁰ carens non consistat. Eiusdem musicae perfectione etiam metra⁷⁶¹ consistunt in arsi et thesi⁷⁶², id est elevatione et positione⁷⁶³.

Encontramos nuevamente en los fragmentos de Quintiliano y Capela (cada uno con su estilo y con sus relaciones) los contenidos que Isidoro expone de manera resumida. Sin embargo, es nuevamente Quintiliano el autor que se encuentra más estrechamente relacionado con Isidoro. Además, también existe una estrecha relación entre dos pasajes de Isidoro y dos pasajes de Casiodoro.

Si desglosamos el texto isidoriano, se puede observar que la primera oración de Isidoro, “*Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa*”, tiene una clara correspondencia con la que observamos en Quintiliano (1.10.11): “*sine omnium talium scientia non potest esse perfecta eloquentia*”⁷⁶⁴. La segunda parte del texto del obispo hispalense tiene una clara relación con el fragmento de Quintiliano 1.10.12-13:

Atqui claros nomine sapientiae viros nemo dubitaverit studiosos musices fuisse, cum Pythagoras atque eum secuti acceptam sine dubio antiquitus opinionem vulgaverint mundum ipsum ratione esse compositum, quam postea sit Iyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium concordia, quam vocant ἀρμονίαν, sonum quoque his motibus dederint. Nam Plato cum in aliis quibusdam tum praecipue in Timaeo ne intellegi quidem nisi

⁷⁵⁸ “En Consecuencia, ninguna disciplina puede ser perfecta sin la música; sin ella nada existe. Se afirma que el mundo mismo fue compuesto de acuerdo con una cierta armonía de sonidos, y que incluso el cielo gira bajo la influencia modular de la armonía”.

⁷⁵⁹ El término *uox* se analiza en el capítulo 13, donde adquiere una especial relevancia.

⁷⁶⁰ El término *symponia* es definido por Isidoro en *Etym.*3.19.3. El análisis de dicho término se escapa a los objetivos de esta tesis.

⁷⁶¹ El término *metrum* se analizará en el capítulo 15, apartado 15.1.4.2.

⁷⁶² Los términos *arsis* y *thesis* se analizarán en el capítulo 15, apartado 15.1.4.2.

⁷⁶³ “De la misma manera que este principio de la armonía tiene en el mundo su origen -en la volubilidad de los círculos-, así también, en el microcosmos, posee tan gran influencia en lo que al sonido se refiere, que es imposible concebir que el hombre carezca de la perfección que entraña la armonía. Por la perfección de la música misma, también los metros se basan en la existencia de *arsis* y *thesis*, es decir, de elevación y descenso”.

⁷⁶⁴ “sin el conocimiento de todos estos principios suyos [refiriéndose a los principios de la música] no puede haber una elocuencia perfecta”.

*ab iis, qui hanc quoque partem disciplinae diligenter perceperint, potest*⁷⁶⁵.

Resumiendo los textos citados de Quintiliano y relacionándolos con las dos oraciones desglosadas del texto isidoriano podemos estrechar todavía más la relación, aun limitando el contenido semántico del texto del gran rétor. De este modo las relaciones léxicas, no solo ya las conceptuales, son más que evidentes.

ISIDORO	QUINTILIANO
<i>Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa</i>	<i>sine omnium talium scientia non potest esse perfecta eloquentia</i>
<i>Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse conpositus, et caelum ipsud sub armoniae modulatione revolvi</i>	<i>mundum ipsum ratione esse conpositum, quam postea sit Iyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium concordia, quam vocant ἁρμονίαν, sonum quoque his motibus dederint</i>

Con Capela las relaciones son mucho más tenues. Si observamos el siguiente fragmento de Marciano Capela (9.921-922), se puede comprobar que los conceptos y las ideas están, pero solo eso. No existen relaciones léxicas tan estrechas como las observadas con el texto de Quintiliano:

Iam pridem quidem, exosa terrigenas et fastidiosa mortalium, caeli orbes stellantes incutio, in quibus artis praecepta edissertare prohibitum cum melodiam omnisonis conuenientem pulsibus modulorum machinae obeuntis ipsa rapiditas et concinat et agnoscat. Sed, quoniam emersa terris uirgo nuptura uanescentia intercapedinatae prolixitatis obliuia iam supero debet uigore discutere, iussa percurram, si prius ingratae mortalitatis commoda repudiata recenseam.

Dum me, quippe germanarn gemellamque caelo, in illa incogitabilis effigientiae genuisset immensitas, sidereae reuolutionis excursus atque ipsa totius molis uolumina comitata, superos incitosque fulgores modis

⁷⁶⁵ “Y ciertamente nadie podrá poner en duda que los varones ilustres por su sabiduría han sido amantes de la Música, ya que Pitágoras, por ejemplo, y sus seguidores divulgaron una doctrina, recibida sin duda desde tiempo antiguo, de que el mundo estaba en sí mismo ordenado según la proporción que después han imitado la lira, y no contentos solamente con aquella concordia de elementos desemejantes, que llaman Armonía, atribuyeron también sonido (de la armonía de las esferas) a estos movimientos del cielo. Platón, en efecto, tanto en sus diversos Diálogos como principalmente en el Timeo, no puede ser precisamente entendido sino por aquellos, que tengan también cuidadosamente aprendida esta parcela de la ciencia”.

associans, numeros non reliqui: sed, cum illa monas intellectualisque lucis prima formatio animas fontibus emanantes in terrarum habitacula rigaret, moderatrix earum iussa sum demeare; denique numeros cogitabilium motionum totiusque uoluntatis impulsus ipsa, rerum dispensans congruentiam, temperabam.

Con Casiodoro, quien trata estos aspectos brevemente en dos pasajes de su obra (en *Inst.*2.5.2 y en *Inst.*2.5.8), existe una relación más estrecha⁷⁶⁶. De estos dos fragmentos hay que destacar la primera oración del segundo, donde se puede leer “*Caelum ipsum, sicut supra memoravimus, dicitur sub armoniae dulcedine revolvi*”⁷⁶⁷; fragmento que coincide, por tanto, casi palabra por palabra con la oración isidoriana “*et caelum ipsud sub armoniae moduatione revolvi*” anteriormente mencionada.

ISIDORO	CASIODORO
<i>et caelum ipsud sub armoniae moduatione revolvi</i>	<i>Caelum ipsum, sicut supra memoravimus, dicitur sub armoniae dulcedine revolvi</i>

Por tanto, al igual que ocurrió con el fragmento analizado en el capítulo 8, apartado 8.3.1, las relaciones son mucho más estrechas entre los textos de Isidoro y los de Quintiliano y Casiodoro, que con los de Capela. Las diferencias de relación de Isidoro con Quintiliano y Casiodoro vienen marcadas por las características de ambos textos, mucho más exhaustivo y, por tanto, extenso, el del gran rétor hispano que el de Casiodoro.

Por otra parte, el segundo grupo, el constituido por los párrafos 9.3-4 del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, puede ser dividido, a su vez, en dos secciones que coinciden con sendos párrafos.

En el primero de ellos, el 9.3, Isidoro afirma lo siguiente: “*Erat autem David in canticis musicis eruditus. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus*

⁷⁶⁶ Las reflexiones sobre la armonía de las esferas contenidas en las *Instituciones* de Casiodoro son bastante más escuetas y superficiales que las del obispo hispalense. Isidoro solventa esta carencia acudiendo a otras fuentes.

⁷⁶⁷ “*Como hemos recordado antes se dice que el propio cielo se conmueve por el placer de la armonía*”. En este caso nos parece más acertada aportar nuestra traducción basada en la mejor interpretación de *Etym.* BAC: “*Como hemos recordado antes, se dice que el propio cielo gira por la suavidad de la armonía*”.

*concordi varietate compactam ordinate Ecclesiae insinuat unitatem. Quae variis modis quotidie resonat, et suavitate mystica modulatur”*⁷⁶⁸.

En el apartado 9.5 de esta tesis doctoral ya se aclaró que este pasaje está basado en otro pasaje agustiniano (Ciu.17.14). Isidoro adapta el texto agustiniano para sus fines. De hecho, se demostró mediante un cuadro comparativo entre los dos textos cómo la mayor parte del texto de Isidoro está copiado prácticamente al pie de la letra del texto de Agustín.

En el segundo de estos textos isidorianos, el párrafo 9.4, se puede leer lo siguiente:

*Iste adhuc puer in cithara suaviter, into fortiter canens, malignum spiritum, qui operabatur in Saule, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus erat, sed quod figura crucis Christi, quae de ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio, quae cantabatur, iam tunc spiritus daemonis opprimebat*⁷⁶⁹.

Este párrafo está prácticamente copiado al pie de Nicetas de Remesiana (Psalm.1). Si observamos el siguiente cuadro comparativo se puede observar cómo el texto de Nicetas es copiado prácticamente al pie de la letra por Isidoro.

ISIDORO	NICETAS
<i>Iste adhuc puer in cithara suaviter, into fortiter canens, malignum spiritum, qui operabatur in Saule, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus erat, sed quod figura crucis Christi, quae de ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio, quae cantabatur, iam tunc spiritus daemonis opprimebat</i>	<i>Qui adhuc puer in cithara suauiter fortiterque canens, malignum spiritum qui operabatur in Saule, compescuit : non quo citharae illius tanta uirtus erat, sed quia figura cricis Christi, quae in ligno et extensione neruorum mystice gerebatur, iam tunc spiritum daemoni opprimebat.</i>

⁷⁶⁸ “Era David hombre erudito en el canto y la musica. Porque la armonía apropiada y moderada de los diversos sonidos manifiesta con su concordante variedad la unidad compacta de una iglesia bien ordenada. Resuena constantemente con diferentes modos y es modulada con una dulzura mística”.

⁷⁶⁹ “Cuando todavía era un joven que tocaba dulce pero vigorosamente la cítara, sometió al espíritu demoníaco que poseía a Saúl, no porque fuese tan elevado el poder de su cítara, sino porque la figura de la cruz de Cristo estaba proyectada místicamente en la madera y la tensión de las cuerdas, de modo que fue la pasión misma lo que se interpretó, y eso sometió al espíritu del demonio”.

11.1.3. LA HARMONÍA DE LAS ESFERAS EN EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ISIDORO DE SEVILLA

11.1.3.1. INTERPRETACIÓN DE LOS TEXTOS ISIDORIANOS

Evidentemente, tal y como se ha expuesto más arriba, las afirmaciones isidorianas sobre la armonía de las esferas, especialmente las expuestas en las *Etimologías*, hay que entenderlas fundamentalmente desde un punto de vista metafísico, siguiendo la propia concepción de la música de las esferas que, con sus variaciones según los autores, y desde su origen pitagórico-platónico, se transmitió a lo largo de toda la Antigüedad hasta terminar siendo asimiliada por el propio cristianismo a través del neoplatonismo.

Por tanto, Isidoro, situándose dentro de esta tradición, en el primero de los fragmentos (*Etym.*3.16.1⁷⁷⁰) incide en dos ideas principales. En la primera mitad del texto (*“Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa”*), con un claro contenido metafísico, Isidoro está incidiendo en la importancia de la música, de esas proporciones musicales (numéricas) que son la base del universo y del alma humana, de su razón de ser y de su perfección; sentenciando que “sin la música, nada (*nulla disciplina*) puede ser perfecto y nada puede existir”. Todo ello es debido a que absolutamente todo el universo (incluido el propio hombre) está creado partiendo de esas proporciones (numéricas) musicales.

La segunda parte del texto (*“nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsud sub armoniae modulatione revolvi”*) tiene otra lectura además de la puramente metafísica, ya que incide en el plano acústico. En la época de Isidoro, al igual que en las anteriores, salvo excepciones como, por ejemplo, la de Aristóteles (expuesta en la nota 732 al explicar la armonía de las esferas), se tenía pleno convencimiento de que los planetas emitían sonidos al desplazarse, sonidos perfectamente armonizados creados a partir de las proporciones (numéricas) musicales que sirvieron de base para crear el universo. Aunque Isidoro no entra a valorar qué sonido puede producir cada planeta, muchos de los escritores anteriormente comentados establecen en sus textos relaciones entre los distintos planetas y los distintos sonidos que cada uno de ellos puede producir, algunos autores en términos absolutos (indicando notas concretas) y otros en términos relativos de agudeza y gravedad⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ *“Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam armonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsud sub armoniae modulatione revolvi”*.

⁷⁷¹ Entre otros, Pl.R.617b (no especifica los sonidos que corresponden a las distintas esferas de forma explícita en dicho fragmento, pero Cicerón, que sí lo especifica, plantea un esquema similar), Cic.Resp.6.17-18, Nic.Harm.3, Exc.3, Ptol.Harm.3.16, Iambl.VP.15 (tan sólo indica al respecto que los

El segundo de los fragmentos (*Etym.*3.22.2⁷⁷²) complementa en cierta manera el anterior y también se puede dividir en dos partes que se corresponden con sendas ideas.

La primera (“*sed haec ratio quemadmodum in mundo est ex volubilitate circularum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo symponiis carens non consistat*”) ha de ser entendida desde un punto de vista más ontológico, ya que se centra en el microcosmos, es decir, el hombre, cuya esencia también está constituida por proporciones musicales. El razonamiento es bien sencillo: si el universo es perfecto gracias a la música, es decir, a las proporciones musicales; el hombre (el microcosmos) ha de ser igualmente perfecto debido a que está constituido por esas mismas proporciones musicales⁷⁷³.

La segunda parte del texto (“*Eiusdem musicae perfectione etiam metra consistunt in arsi et thesi, id est elevatione et positione*”) añade una importante referencia a la perfección de la medida del ritmo musical, compuesto por *arsis* y *thesis*, perfección que es debida a la perfección metafísica de las proporciones utilizadas para crear el ritmo. Estos conceptos relacionados con el ritmo son analizados en el capítulo 15.

Por último, tenemos los párrafos 9.3 y 9.4 del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*. Estos textos, tal y como veremos, han de entenderse de manera literal, pero teniendo en cuenta la concepción metafísica de la armonía de las esferas. En el primero de ellos se puede leer: “*Erat autem David*

planetas producen sonidos desiguales), *Arist.Quint.*3.21, *Cens.*13 (en el c. 12 habla de los distintos intervalos que se forman en el embarazo), *Macr.Comm.*2.4, *Mart.Cap.*1.27-30, aunque especialmente 2.169-200 (no obstante, los pasajes en esta obra son numerosos, incluso utilizando otro tipo de metáforas para hablar de los intervalos musicales, tal y como ocurre cuando habla del bosque de las Fortunas en lugar de hablar de los astros –1.11-12–), *Boet.Mus.*1.27.

⁷⁷² “*Sed haec ratio quemadmodum in mundo est ex volubilitate circularum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo symponiis carens non consistat. Eiusdem musicae perfectione etiam metra consistunt in arsi et thesi, id est elevatione et positione*”

⁷⁷³ La relación entre el universo y el hombre en términos de macrocosmos y microcosmos ya se observa en Platón (*Phlb.*28c-30c) y continúa observándose en gran parte de obras posteriores de carácter neopitagórico y neoplatónico ya comentadas, incluidas obras de autores puramente cristianos como Clemente de Alejandría (*Prot.*5.3), Metodio de Olimpia (*Res.*2.10.2) y Gregorio de Nisa (*Hom.Opif.*16). El ser humano (su alma y su cuerpo) está constituido por las mismas proporciones y los mismos elementos que el universo.

Metodio de Olimpia, escritor y obispo cristiano (muerto hacia el 331 d. C.) del que se sabe muy poco, fue autor de varias obras de carácter doctrinal, entre las que se encuentra el diálogo mencionado (*Sobre la Resurrección*).

Gregorio de Nisa (ca.330/335-ca.395/400) es considerado uno de los cuatro grandes padres de la Iglesia griega del siglo IV junto a Atanasio de Alejandría, Gregorio de Nazianzo y Basilio el Grande, de quien era hermano. Al respecto véase la nota 907, en la que se habla de Basilio el Grande y los principales logros de los padres capadocios.

in canticis musicis eruditus. Diversorum enim sonorum rationabilis moderatusque concentus concordi varietate compactam ordinate Ecclesiae insinuat unitatem. Quae variis modis quotidie resonat, et suavitate mystica modulatur". En el segundo:

Iste adhuc puer in cithara suaviter, into fortiter canens, malignum spiritum, qui operabatur in Saule, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus erat, sed quod figura crucis Christi, quae de ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio, quae cantabatur, iam tunc spiritus daemonis opprimebat.

Por tanto, en ambos párrafos se puede observar cómo Isidoro establece una relación de carácter alegórico entre la música de David (que representa la música de las esferas cristianizada, la música de Dios) con el poder de Dios. En el primero de estos párrafos este poder de Dios es concretado metafóricamente en la unidad de su Iglesia. Isidoro relaciona alegóricamente la perfección de la música de David, una metáfora de la música de las esferas ("*diversorum sonorum rationabilis moderatusque*", "*concentus concordi varietate*", "*variis modis quotidie resonat*", "*suavitate mystica modulatur*"), con la unidad de la Iglesia. En el segundo texto, más clarividente si cabe, Isidoro establece la relación alegórica entre la música y la cítara de David con la cruz de Cristo que, a su vez, representa su "*pasión misma*" ("*ipsa passio*" en palabras del propio Isidoro) y, en última instancia, la salvación a través de la resurrección. De hecho, Isidoro llega a indicar (evidentemente, con un claro sentido metafórico) que David lo que realmente interpreta musicalmente es la mismísima pasión de Cristo y eso fue lo que verdaderamente venció al demonio que poseía a Saúl. La música de David, el poder de Dios, vence al mal, representado por el espíritu diabólico que posee a Saúl.

Por tanto, para la correcta comprensión de estos dos textos, ha de tenerse en cuenta el sentido metafísico de la armonía de las esferas; pero, sin embargo, deben de ser entendidos de manera literal, ya que las metáforas se encuentran expresadas de manera explícita en ellos, pues la música de las esferas, ejemplificada en la música de David, constituye para Isidoro, tal y como veremos, una alegoría de la perfección del universo que, a su vez, es indicador del poder y la grandeza de Dios.

11.1.3.2. LA *HARMONIA MUNDI* EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

No obstante, además de lo dicho, se debe profundizar y precisar aún más la posición de Isidoro partiendo del distinto enfoque que los autores cristianos dieron a la música de las esferas o del universo, aspecto muy importante, puesto que, desde mi punto de vista, la visión de Isidoro se halla en un punto intermedio entre las dos visiones que voy a exponer a continuación.

Por un lado, resulta evidente que desde el punto de vista de su contenido y de su forma las reflexiones que expone Isidoro en el Libro III de las *Etimologías* son continuadoras de la tradición musicológica técnica anterior y se deben situar dentro del enciclopedismo que caracteriza toda su obra. Esta evidencia se justifica todavía más teniendo en cuenta las fuentes que utilizó Isidoro para estas reflexiones, ya expuestas, que en su mayor parte son textos paganos (los textos citados de Quintiliano) o proceden de autores posteriores como Casiodoro, quienes recogieron estas ideas sin modificarlas ostensiblemente debido a su afán enciclopédico y compilador. De hecho, si leemos las reflexiones sobre la música de las esferas o sobre la música en general de Boecio o de Casiodoro (por citar a dos autores –enciclopedistas– tardoantiguos) se puede observar un tratamiento más técnico; bien enfocado al especialista, caso de Boecio; bien enfocado desde el punto de vista del enciclopedista al generalista, caso de Casiodoro y caso también, evidentemente, de Isidoro. Este tratamiento no está en desacuerdo con los principios de la doctrina cristiana, pero está firmemente emparentado con la más genuina tradición musicológica y literaria clásica y pagana.

Por tanto, Isidoro es un claro continuador de una tradición musicológica milenaria de origen pitagórico y platónico que le llega a través de autores paganos como Quintiliano y enciclopedistas tardoantiguos como Casiodoro (autor cristiano).

Pero, por otro lado, si leemos a los grandes padres de la Iglesia que tratan el tema, se puede observar cómo esta perspectiva cambia, ya que estos autores intentan integrar las ideas clásicas y paganas de la armonía de las esferas dentro del pensamiento cristiano, contemplando la música (el canto) del universo como creación de Dios, como una manifestación de la más absoluta perfección de la creación⁷⁷⁴.

⁷⁷⁴ Véase Fubini, E., *Op. cit.*, pp. 89-99.

Esta apreciación resulta fundamental para conocer el verdadero alcance del concepto isidoriano de la armonía de las esferas y, además, para ello también hay que tener en cuenta los fragmentos musicales, ya comentados, de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, fragmentos desconocidos para la crítica.

Ya se ha comentado brevemente en sendas notas al pie (véanse las notas 740 y 743) la orientación que tanto Clemente como Atanasio otorgan a la armonía de las esferas. Sin embargo, resulta mucho más interesante la interpretación de Agustín, autor capital para Isidoro y para toda la intelectualidad cristiana posterior. El obispo de Hipona es el padre de la Iglesia que más profundiza en estos aspectos, tratando de argumentar la existencia de unos números musicales perfectos de carácter metafísico que relacionan esta armonía del universo con el alma del hombre y Dios.

Las reflexiones agustinianas más profundas sobre este tema se encuentran en su *De musica* (y, dentro de esta obra, en el Libro VI), donde analiza en profundidad los fundamentos matemáticos y filosóficos de la armonía de las esferas, del canto del universo. En su Libro I (el único libro que tiene un carácter filosófico y especulativo junto con el Libro VI) analiza el carácter de los números y de sus proporciones desde una perspectiva pitagórica⁷⁷⁵; números y proporciones que le servirán para explicar los distintos pies, versos y metros a lo largo de todo el tratado (Libros II-V)⁷⁷⁶. Partiendo,

⁷⁷⁵ Tras definir el concepto de música en la primera parte del Libro I, dedica toda la segunda parte del Libro al estudio de los números, situando a la aritmética como disciplina hermana de la música y a la música como ciencia del número y de la especulación numérica y cósmica, tal y como había sido hasta la fecha en los tratados de corte pitagórico y platónico. En un primer momento realiza una clasificación un tanto confusa entre los distintos tipos de números. En primer lugar, diferencia entre números *rationabiles* e *irrationabiles* (1.9.15). Inmediatamente después pasa a dividirlos entre números *aequales* e *inaequales* (1.10.17). Y teniendo en cuenta las relaciones numéricas que se pueden establecer entre estos últimos, describe dos tipos de números: *connumerados* (*connumerati*) y *dinumerados* (*dinumerati*). Esta última categoría (rationales/connumerados) es dividida entre números complicados y sencuados (1.10.17), que son la base de todas las proporciones de los distintos metros y ritmos de su tratado, así como de las distintas consonancias y algunos aspectos más en otros tratados de armonía de origen pitagórico-platónico.

Una vez realizada esta clasificación comienza a analizar los números que considera más importantes desde la tradición pitagórica. En primer lugar resalta la importancia del número 10, número pitagórico por excelencia, al que destaca como el número de la perfección (1.19). Después explica detenidamente la famosa *tetraktys* de la década y va analizando la perfección de los distintos números que la forman siguiendo el orden de menor a mayor que no dejará de usar en todo su tratado. Así pues, comienza su análisis con el uno y termina con el cuatro, deteniéndose especialmente en el tres, al que considera perfecto (según Fubini –*Op. cit.*, p. 95– en una clara alusión a la Trinidad) por tener principio, medio y final, y por tanto, límite, tal y como defendían los pitagóricos. Una vez hecho este análisis individual, estudia la perfección de sus relaciones sin obviar el hecho de que entre todos suman 10, por lo que volvemos otra vez a la relación (la cuadratura) pitagórica de la decena. Además, estos cuatro primeros números contienen las proporciones aritméticas básicas (1/1, 1/2, 1/3, 1/4, 2/3, 3/4) de las relaciones musicales tanto rítmicas como harmónicas, ya que tenemos el unísono (1/1), la octava (1/2), la quinta (2/3) y la cuarta (3/4), volviendo así a los números complicados y sencuados explicados más arriba.

⁷⁷⁶ La armonía no es tratada desde un punto de vista técnico en esta obra, tal y como ocurre con el ritmo, la métrica y la filosofía de la música. Agustín también planeó escribir otros seis libros sobre la armonía,

solo en parte, de esta base pitagórica expuesta en el Libro I, dedica el Libro VI, caracterizado por un ferviente y apasionado cristianismo que contrasta con los otros cinco libros anteriores⁷⁷⁷, a explicar su concepción de la armonía de las esferas, reflexionando (desde una perspectiva enormemente neopitagórica) sobre la relación de la música (partiendo de los diferentes números que la constituyen, de los más sensibles a los eternos e inmutables, ya que todos constituyen la armonía del universo) con el alma del hombre y la esfera de lo divino, así como sobre la capacidad de la música para permitir y ayudar al alma del hombre a abandonar el mundo corpóreo y sensible para ascender hasta el mundo incorpóreo y metafísico; es decir, para ascender hasta Dios, que es el creador, en palabras de Agustín, del “*carmen uniuersitatis*”⁷⁷⁸.

tal y como afirma en una epístola dirigida al obispo Memorio (*Ep.*101.3); libros que nunca escribió debido a la falta de tiempo por sus ocupaciones tras su nombramiento como obispo de Hipona. No obstante, conviene destacar también que es probable que Agustín no tuviera unos grandes conocimientos técnicos sobre las disciplinas que posteriormente pasarían a englobar el llamado *quadrivium* boeciano y, por tanto, tampoco los tuviera sobre la armonía en particular, y que, debido a sus nuevas ocupaciones como obispo, no pudiera lograrlos después. Por tanto, esta falta de conocimientos técnicos es probable que también le impidiera afrontar esa empresa. Además, es de destacar que las alusiones a la métrica son muy frecuentes en el resto de su producción mientras que las alusiones a los aspectos relacionados con la melodía no son nada frecuentes, y, si en algún momento las hace, se pueden observar unas reflexiones superficiales (véase López Eisman, A., *Agustinus (Scriptores latini de re métrica XI)*, Granada, 1993).

⁷⁷⁷ Esta característica ha hecho pensar a algunos estudiosos agustinianos, entre los que, quizá, destaque a Svoboda (Svoboda, K., *La estética de San Agustín y sus fuentes*, Madrid, Augustinus, 1958, pp. 75-76) que este último libro fue escrito bastante tiempo después que los cinco primeros. La mayoría de los estudiosos, sin embargo, piensan que se escribieron todos seguidos y el Libro VI se revisó después, lo que parece muy probable teniendo en cuenta el hecho de que el propio Agustín en diferentes escritos parece corroborar esa última teoría. En las *Retractaciones* (1.6) explica claramente que empezó a escribir el *De musica* ya bautizado de vuelta de Italia a Africa; es decir, a partir del 387 (*Retract.*1.6). En la carta dirigida al obispo Memorio (*Ep.*101.3, fechada en torno al 408/409) parece indicar que empezó a reescribir el Libro VI después de haber sido nombrado obispo de Hipona (año 395). Por tanto, la revisión del Libro VI se debió realizar entre el 395 y el 408/409 (para más información, véase Luque Moreno, J., en *Agustín de Hipona. Sobre la música*, Madrid, BCG 359, 2008, pp. 7-50).

Por tanto, en la época inmediatamente anterior a la composición del *De musica*, entre los años 384 y 386 en Milán, es cuando madura su conversión al cristianismo a través de un enorme esfuerzo espiritual. Obviamente, en esos primeros años, su pensamiento (y su fe) todavía no está afianzado, ya que apenas y había comenzado a profundizar en lo que posteriormente se convertiría en una doctrina tan original y personal. Por otro lado, y aunque ya los había descubierto, todavía no había comenzado a estudiar en profundidad a Plotino y Porfirio, quienes le ayudarían a resolver muchas de las cuestiones metafísicas y ontológicas en las que se encontraba inmerso. Mientras que en la época de la revisión del Libro VI su pensamiento ha evolucionado, ha asimilado los contenidos neoplatónicos y ha adquirido muchas de sus características principales. De hecho, para esa época ya había escrito la gran mayoría de sus obras de carácter más puramente filosófico; además, había escrito todos sus textos contra los maniqueos, gran parte de los textos contra los donatistas, escribió las maravillosas *Confesiones* (397) y se hallaba en plena creación de *La Trinidad*, su obra maestra dogmático-filosófico-teológica. Solo teniendo en cuenta esto se puede entender la diferente concepción que encontramos en este Libro VI.

⁷⁷⁸ Para Agustín, el alma, que tiene conocimientos inmutables y eternos proporcionados por la iluminación de Dios, actúa sobre el cuerpo, y, a la vez, debe abandonar todo lo corpóreo y desprenderse de él para intentar liberarse en busca de lo que en la teoría platónica o plotiniana sería más correcto asociar a la sabiduría y la verdad, pero que en Agustín alcanza lógicamente connotaciones cristianas y se debe asociar a su salvación, es decir, a Dios.

En el Libro VI el estudio de los números tendrá un significado diferente al del Libro I. Agustín se centra ahora en el estudio de los diferentes tipos de sonidos numerosos (ordenados, musicales) que pueden

Por tanto, las profundas reflexiones de Agustín y (en menor medida) de otros padres de la Iglesia anteriores abren un nuevo paradigma en la concepción de la armonía de las esferas que provoca que las reflexiones de Isidoro no deban situarse como una mera continuación del enciclopedismo de Casiodoro, sino que también se deben relacionar con las de los otros padres de la Iglesia anteriores que trataron este tema de claro origen pagano integrándolo dentro de una concepción puramente cristiana, ya sea con fuertes fundamentos metafísicos como los contenidos en el *De musica* agustiniano; ya sea de forma alegórica, tal y como se puede observar en los pasajes citados de autores como Clemente, Atanasio, Nicetas o, también, el propio Agustín⁷⁷⁹.

existir. Llegando a la conclusión de que existen cinco tipos de números, jerarquizados de la siguiente manera: “*Vocentur ergo primi iudiciales, secundi progressores* [los del que recita], *terti occurrentes* [los del oyente], *quarti recordabiles* [los de la memoria], *sonantes quinti* [los del propio sonido]” (*Mus.*6.6.16). Los primeros son los que permiten juzgar el hecho musical. Los segundos, los que permiten entonar. Los terceros, los que permiten escuchar la música. Los cuartos, los que permiten recordar melodías. Los quintos, los del propio sonido. El primer género lo antepondrá a los otros cuatro géneros debido a que es un sentido asociado a una capacidad innata del individuo y, por tanto, asociado al alma. No obstante, además, intentando dar una explicación razonable (y apartada en cierta manera de todo atisbo de sensorialidad) a esos números de carácter sensitivo que residen en el juicio (y que, por tanto, nos permiten juzgar el hecho musical), encuentra otros números, los números de la razón, que, aunque también residen en el juicio y forman parte de los números judiciales, se sitúan por encima de los estrictamente sensoriales, ya que los números de la razón están situados en un plano estrictamente metafísico formando parte del alma, que los posee de manera inmutable mediante la iluminación que proviene de Dios, por oposición a los números del juicio de carácter sensorial, que se encuentran más cerca de la percepción sensorial. Así, por tanto, los números de la razón, eternos, en igualdad suprema, inmutable e inquebrantable, resultan encuadrados en la cúspide de los números que el alma del hombre puede conocer y contemplar. Resultan fundamentales para que el alma se pueda elevar a través de la música desde los números que percibimos a esos números eternos, de la música que escuchamos a la música eterna, es decir, de la realidad sensitiva a la iluminación de Dios.

Es así, por tanto, dentro de esta reflexión ahora ya cristianizada, como se debe leer y entender este fragmento: “*Quae uero superiora sunt nisi illa, in quibus summa, inconcussa, incommutabilis, aeterna manet aequalitas, ubi nullum est tempus, quia mutabilitas nulla est, et unde tempora fabricantur et ordinantur et modificantur aeternitatem imitantia, dum caeli conuersio ad idem redit et caelestia corpora ad idem reuocat diebusque et mensibus et annis ac lustris ceterisque siderum orbibus legibus aequalitatis et unitatis et ordinationis obtemperat. Ita caelestibus terrera subiecta orbes temporum suorum numerosa successione quasi carmini uniuersitatis associant*” (*Mus.*6.11.29).

Por lo tanto, en Agustín lo supremo, los números y la música se identifican con Dios y van a Dios, que es el fin, único camino y meta de todo. De este modo tan poderoso Agustín continúa la antigua visión de la música griega de tradición pitagórico-platónica y la lleva un poco más allá, fundiendo la música, el movimiento, el número y lo eterno que, bajo el pensamiento cristiano, es identificado con Dios, creando una concepción de la música como medida del tiempo y en última instancia como filosofía e incluso teología del tiempo.

⁷⁷⁹ Me refiero a los fragmentos de Nicetas y Agustín que prácticamente son copiados al pie de la letra por Isidoro en los fragmentos citados de sus *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*; fragmentos que recordaré más adelante.

Por su parte, Clemente es un autor muy importante al respecto, ya que utiliza en varios pasajes de su extensa obra este tipo de alegorías. De hecho, además del pasaje anteriormente mencionado (*Prot.*1.1-10) en el que analiza en profundidad (con argumentos filosóficos) su concepción de la armonía de las esferas, podemos observar interesantes reflexiones en otro pasaje de sus *Stromata* (6.11), marcado por un carácter más alegórico y, por tanto, estrechamente relacionadas con los pasajes de las *Cuestiones isidorianas*.

Además, hay que considerar que, al igual que estos padres de la Iglesia anteriores, Isidoro fue, ante todo, un obispo, un hombre de Iglesia y un hombre de su tiempo; en su caso el más importante obispo de la Iglesia hispanovisigoda, con todas las connotaciones culturales y religiosas que pueda implicar este contexto histórico, político y religioso, especialmente de carácter pastoral y doctrinal. Solo por ese motivo considero que resulta imposible que Isidoro pudiera haber escrito estas reflexiones sobre la armonía de las esferas (que arrastran un contenido metafísico tan profundo) si detrás de ellas no hubiera existido en su mente la más firme convicción y justificación cristiana de dicha teoría.

No creo que las profundas reflexiones del *De musica* agustiniano sean la influencia directa de Isidoro a la hora de conciliar la teoría de la armonía de las esferas dentro su concepción cristiana del universo, pues, además de ser evidente que las reflexiones de Isidoro no tienen la profundidad ni la extensión de las del obispo de Hipona (no son comparables), estoy convencido de que Isidoro no conoció el *De musica* agustiniano ni, de manera particular, el Libro VI de dicho tratado, o si lo hizo (yo no he encontrado ninguna cita textual de esta obra agustiniana en todo el corpus isidoriano), lo hizo a través de fuentes secundarias (aunque hay influencias evidentes, tal y como se verá en el capítulo 14, en alguna definición isidoriana de la música).

Sin embargo, sí que creo que detrás de las afirmaciones de Isidoro expuestas en sus *Cuestiones* existe un planteamiento más simple a través del cual se concibe la armonía del universo como fruto de la perfección de la obra de Dios. Este planteamiento más simple tampoco alcanza la menor (en comparación con el tratado *De musica* agustiniano) pero todavía elevada profundidad y complejidad de lo expuesto por Clemente en su *Protréptico*; pero sí que se relaciona estrechamente con el carácter alegórico del pasaje citado de sus *Stromata* y, sobre todo, y de manera mucho más clara, con los pasajes citados de Atanasio, Nicetas y Agustín, desde el punto de vista de la “sencillez” de sus argumentos y, también especialmente, con Atanasio, Nicetas y Agustín, desde el punto de vista de su marcado carácter alegórico. Evidentemente,

Del mismo modo, es importante destacar las reflexiones de Casiodoro (*In Psalm.56.12*), autor capital para Isidoro. Estas reflexiones también están muy relacionadas con las reflexiones que Isidoro expone en sus *Cuestiones* debido a su carácter alegórico. No obstante, la influencia de Casiodoro no hay que medirla desde este punto de vista ni por esta obra, ya que resulta obvio que su peso está en sus *Instituciones* y en la transmisión del enciclopedismo tardoantiguo que se refleja, mejor que en ningún otro sitio, en los tres primeros libros de las *Etimologías* isidorianas y, por tanto, en las reflexiones sobre la música de las esferas pertenecientes al Libro III de las *Etimologías*.

Isidoro no conoció la obra de ninguno de los dos padres griegos citados, pero las líneas generales del pensamiento de estos y de otros autores cristianos que también trataron la armonía de las esferas (en su mayoría expuestos al comienzo del capítulo) llegaron a Isidoro a través de otros padres posteriores como Nicetas y, sobre todo, Agustín, autores que, como se ha demostrado, el obispo hispalense leyó e interiorizó⁷⁸⁰.

Por tanto, en Isidoro converge una doble vía que hace que su concepción sobre la armonía de las esferas sea mucho más rica. La primera vía le llega mediante las *Instituciones* de Casiodoro y el fragmento de Quintiliano, fragmento que le llega de manera directa o bien indirectamente a través de otras fuentes intermedias. La segunda vía le llega a través de algunos textos secundarios de Agustín (secundarios en relación a la música) y de otros autores como Nicetas de Remesiana.

El motivo por el que Isidoro no hace referencia explícita a ninguna connotación cristiana en las dos reflexiones de las *Etimologías* queda justificado claramente aquí (como en tantos otros lugares de su obra) por sus métodos de trabajo, ya referidos en bastantes ocasiones a lo largo de la tesis y expuestos en el apartado 5.7, que le hacen mantener una gran fidelidad (en diferentes grados) hacia la fuente en la que se basa o se inspira, y más en casos como este en los que la fuente o las fuentes utilizadas no entran en contradicción directa con ninguno de los pilares del cristianismo y su contenido puede ser adaptado perfectamente a esta doctrina. Isidoro es plenamente consciente del fundamento cristiano de la armonía de las esferas, tal y como queda demostrado en los fragmentos de las *Cuestiones*, pero respeta la fuente utilizada, más técnica y acorde con la temática del Libro III, inspirado en la tradición musicológica anterior.

Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, se puede concluir diciendo que, para Isidoro, quien diferencia claramente los planos metafísico (y, dentro de este, uno más propiamente ontológico) y acústico anteriormente señalados, es Dios el autor de esta *harmonia sonorum* que está en la base de todo lo creado (“*ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse*”), incluido el hombre (“*sine ipsius perfectione etiam homo symphoniis carens non constet*”), y que sustenta, relaciona y ordena todo el

⁷⁸⁰ Recuérdese en este momento debido a su marcado carácter alegórico el parágrafo 9.3 del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones* inspirado directamente en la *Ciudad de Dios*, en el que Isidoro utiliza alegóricamente el poder de la *harmonia mundi* para destacar el poder de Dios y de su Iglesia, o el parágrafo siguiente, el 9.4, copiado de un texto de Nicetas en el que considera la música de David como una manifestación de la cruz y, por tanto, de la pasión de Cristo.

universo en suma perfección (en suma armonía), desde las más altas esferas planetarias (que a su vez producen su sonido perfecto y armonizado) hasta el propio hombre, su alma y su cuerpo (el microcosmos), y, en definitiva, el resto de la creación, puesto que, tal y como veremos en el capítulo siguiente, Isidoro también defiende la relación y la influencia de la música en el comportamiento de otros seres vivos. Por tanto, para Isidoro, esa armonía de las esferas, esa *harmonia sonorum*, que también queda ejemplificada metafóricamente en la perfección y el poder de la música de David y su victoria contra el espíritu demoníaco que poseía a Saúl, es un signo máximo del poder y la grandeza de Dios, así como de la perfección de su obra.

11.2. LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA. ASPECTOS INTRODUCTORIOS. EL NÚMERO Y LA MÚSICA EN EL PENSAMIENTO ISIDORIANO

Isidoro, siguiendo la tradición musical pitagórico-platónica que, como estamos viendo, adapta al pensamiento cristiano, principalmente, Agustín⁷⁸¹, pone de manifiesto en varias ocasiones la importancia capital del número y de las materias del *quadrivium* con la aritmética a la cabeza (aunque en muchos casos Isidoro esté más cerca de la aritmología que de la propia aritmética⁷⁸²). Las relaciones entre las distintas disciplinas del *quadrivium* ya han sido expuestas en el capítulo anterior, siendo un aspecto complementario y estrechamente relacionado con los fundamentos filosófico-matemáticos de los distintos conceptos musicales isidorianos de índole pitagórico-platónica que son expuestos y analizados en este capítulo⁷⁸³. Por otra parte, el obispo hispalense también refleja la importancia capital del número y su carácter simbólico, mágico y metafísico en muchos fragmentos de su *Libro de los números* o, entre otros lugares de las *Etimologías* (especialmente de su Libro III), en el fragmento 3.4.4.

Isidoro, en tres pasajes diferentes del Libro III de las *Etimologías* (concretamente en *Etym.*3.8, *Etym.*3.13 y *Etym.*3.22.1), ofrece una explicación de las distintas medias,

⁷⁸¹ Recuérdese que, dentro de la bibliografía existente, sobre este asunto pueden consultarse Correa Pavón, G. L., *Op. cit.*, con abundante bibliografía fundamentalmente matemática (en pp. 204-216); y Otaola, P., *Op. cit.*, con selección bibliográfica de carácter más filosófico y general que también incluye bibliografía matemática (pp. 150-156).

⁷⁸² Véase *ISCC*, pp. 369-391.

⁷⁸³ A día de hoy, el mejor y más completo estudio sobre las ciencias matemáticas isidorianas en su totalidad continúa siendo el de Fontaine (*ISCC*), quien realiza un completo análisis sobre todas las disciplinas del *quadrivium*. Especialmente relevantes son la introducción y los estudios sobre la aritmética y la astronomía. Véanse pp. 341-391 (la introducción y la aritmética) y 453-589 (la astronomía).

aritmética, geométrica y harmónica, tratadas por gran parte de la tradición pitagórica y platónica anterior que escribió sobre matemáticas o música.

11.2.1. LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA EN LA TRADICIÓN CULTURAL Y LITERARIA ANTERIOR

Ya se ha expuesto más arriba que la armonía de las esferas parte de la existencia “*de una serie de conexiones entre las proporciones musicales y las proporciones del universo, de todo lo que nos rodea y del alma del hombre (partiendo, evidentemente, del principio pitagórico del ‘número’), por lo que todo el universo se halla en perfecta armonía (todo es cosmos)*”. Del mismo modo, también se indicó que, aunque la armonía de las esferas estuvo presente en el concepto musical griego hasta la época de Platón, fue este gran filósofo quien “*le otorgó una cierta entidad metafísica al plasmarla por escrito en un texto que la fundamentaba*”. Dicho texto fue un famoso pasaje del *Timeo* (29d-47e) “*en el que narra la creación del alma del universo y del hombre mediante proporciones o razones numéricas, las mismas que otorgan el carácter armónico a los sonidos y a los ritmos musicales*”. Pues bien, en la base de estas proporciones o razones numéricas y musicales se hallan otras: las medias geométrica, aritmética y harmónica que analizamos en este apartado, puesto que también son tratadas por Isidoro de Sevilla.

En este momento es importante incidir en que, a pesar de la importancia capital de Platón y su *Timeo*, Pitágoras y su escuela también ocupan un lugar fundamental en la gestación y desarrollo de todas estas teorías, especialmente en los aspectos matemáticos de las mismas –aspectos en los que nos centramos ahora–, incluidas las medias o proporciones que se analizan en este capítulo⁷⁸⁴, y cuyo descubrimiento y desarrollo tradicionalmente se atribuía a los pitagóricos Hípaso⁷⁸⁵, Filolao⁷⁸⁶ y Arquitas⁷⁸⁷.

⁷⁸⁴ Para un estudio profundo de dichas medias desde el punto de vista de las matemáticas griegas, especialmente desde la perspectiva pitagórica y platónica, véase la clásica obra P. H. Michel, *De Pythagore à Euclide. Contribution a l'Histoire des mathématiques préeuclidiennes*, Paris, 1950, pp. 365-411. Para la contribución pitagórica a las matemáticas griegas de manera general, puede verse la también clásica obra de Heath, Th., *A History of Greek Mathematics, vol I*, New York, 1981, pp. 75-120.

⁷⁸⁵ Hípaso de Metaponto fue uno de los pitagóricos más famosos. Nació en torno al 500 a. C. y fue discípulo de Pitágoras, llegando a ser el líder de los acusmáticos, iniciados en la secta a los que no se les permitía conocer la doctrina pitagórica a diferencia de los matemáticos, a los que sí se les permitía. Fue el descubridor de los números irracionales (demostrando la irracionalidad de $\sqrt{2}$) en un momento en el que la racionalidad de los números era uno de los pilares de la matemática y la filosofía pitagórica. Entre otros estudios relacionados con las matemáticas y la música, descubrió las consonancias de cuarta, quinta y octava usando discos de igual diámetro, pero de distinto grosor (Aristox.*Fr.*90). Las proporciones de ese grosor variaban en los distintos discos, siendo (como era de esperar) 4/3, 3/2 y 2/1. Apenas y se han conservado escritos de Hípaso, por lo que se ha de recurrir a fuentes secundarias para descubrir sus

Volviendo con el discurso que traíamos, dentro de ese pasaje citado del *Timeo* platónico (29d-47e) existe un pasaje (35b-36a) en el que se puede leer cómo el Demiurgo comienza a crear el universo a partir de la mezcla de lo uno, lo otro y el ser utilizando una serie de proporciones matemáticas: las medias geométrica, aritmética y armónica. De ellas derivaran los distintos intervalos numéricos que darán lugar a los distintos intervalos musicales. El pasaje es el siguiente⁷⁸⁸:

“Después de unir los tres componentes, dividió el conjunto resultante en tantas partes como era conveniente, cada una mezclada de lo mismo y de lo otro y del ser. Comenzó a dividir así: primero, extrajo una parte del todo; a continuación, sacó una porción el doble de ésta; posteriormente tomó la tercera porción, que era una vez y media la segunda y tres veces la primera; y la cuarta, el doble de la segunda, y la quinta, el triple de la tercera, y la sexta ocho veces la primera, y, finalmente, la séptima, veintisiete veces la primera. Después, llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de la mezcla originaria y colocándolas entre los trozos ya cortados, de modo que en cada intervalo hubiera dos medios, uno que supera y es superado por los extremos en la misma fracción, otro que supera y es superado por una cantidad numéricamente igual...”

Por tanto, del texto platónico podemos obtener una serie de conclusiones directamente relacionadas con el texto que ofrece Isidoro⁷⁸⁹.

avances (escritos como el de Aristóxeno que se acaba de mencionar, Jámblico –VP.18– y –Diógenes Laercio –8.84–).

⁷⁸⁶ Filolao de Crotona (o de Tarento) fue un erudito y músico pitagórico griego que vivió en el siglo V a. C. Fue contemporáneo de Sócrates y maestro del también pitagórico Arquitas de Tarento. Sus estudios principales estuvieron dedicados a la música y, de entre sus textos, hoy perdidos en su mayoría, se ha conservado un fragmento en el que analiza (evidentemente desde la perspectiva pitagórica) las distintas proporciones musicales que posteriormente servirían de fuente a Platón para su composición del *Timeo*. Véase en la bibliografía final “Filolao de Crotona”, en Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, Dublin, 1975, Vol. 1, pp. 398-419.

⁷⁸⁷ De Arquitas de Tarento ya se habló en la nota 664.

⁷⁸⁸ Para facilitar una lectura más rápida cito directamente la traducción de Francisco Lisi (BCG 160, p. 179).

⁷⁸⁹ Evidentemente, este pasaje platónico ha dado lugar a una cantidad ingente de bibliografía y de profundas y pormenorizadas reflexiones. Por tanto, considero igual de evidente destacar que mi objetivo no es realizar un análisis profundo sobre este fragmento para añadirlo a una lista ya de por sí numerosa, ni siquiera ofrecer opinión alguna al respecto, sino exponer de la manera más clara y breve posible las ideas

- El Demiurgo efectúa una serie de divisiones primigenias de la mezcla resultante constituida por lo uno, lo otro y el ser. Estas divisiones dan lugar a dos progresiones geométricas (origen y fundamento filosófico de la media geométrica que ofrece el obispo hispalense). La primera, de dos: 1, 2, 4 y 8. La segunda, de tres: 1, 3, 9 y 27. Si estas series se unen, se obtiene una nueva: 1, 2, 3, 4, 8, 9 y 27 que representa la héptada⁷⁹⁰ o gran *tetraktys*⁷⁹¹.
- El Demiurgo aplica a cada uno de los intervalos resultantes de dichas series dos medias (una será la armónica y la otra la aritmética): “*Después, llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de la mezcla originaria y colocándolas entre los trozos ya cortados, de modo que en cada intervalo hubiera dos medios...*”
- La primera de estas medias es la media armónica (origen y fundamento filosófico de la media armónica o musical que ofrece el obispo hispalense): “*...de modo que en cada intervalo hubiera dos medios, uno que supera y es superado por los extremos en la misma fracción...*”.
- La segunda de estas medias es la media aritmética (origen y fundamento filosófico de la media aritmética que ofrece el obispo hispalense): “*...otro que supera y es superado por una cantidad numéricamente igual...*”.
- La aplicación de estas medias entre los intervalos numéricos de las dos series da lugar a lo siguiente. Una serie de dos de diez números: 1, 4/3, 3/2, 2, 8/3, 3, 4, 16/3, 6, 8. Una serie de tres de otros diez números: 1, 3/2, 2, 3, 9/2, 6, 9, 27/2, 18, 27.

principales que derivan del mismo con el único objetivo de relacionarlas con lo que expone Isidoro al respecto. Para un análisis profundo de dicho pasaje, pueden verse, entre otros trabajos, las obras de Barker, A., *Greek musical writings: II*. Cambridge, 1989, pp. 58-63; Carone, G. R., *Op. cit.*, pp. 1-78; Cornford, F. M., *Op. cit.*, pp. 9-159; Kutcharski, P., *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*, París, 1952, pp. 55-61; Moutsopoulos, E., *Op. cit.*, con especial atención a las páginas 321-382. Recuérdese también la citada obra de P. H. Michel, *De Pythagore à Euclide. Contribution a l'Histoire des mathématiques préeuclidiennes*, París, 1950, pp. 365-411.

⁷⁹⁰ Sobre el número 7 en la tradición literaria grecolatina de origen pitagórico anterior y en Isidoro de Sevilla, véase la nota 682.

⁷⁹¹ Se trata de una derivación de la *tetraktys* pitagórica, símbolo casi sagrado para la secta. La *tetraktys* estaba constituida por los números 1, 2, 3 y 4, cuya suma, dispuestos en forma de triángulo como marca la tradición, es 10, número perfecto para la secta que, por tanto, contiene en sí a los anteriores. Las relaciones entre estos números con los intervalos musicales, así como con otros muchos aspectos distintos, es ampliamente tratada por toda la tradición musical de origen pitagórico y platónico (Aug.Mus.1.20-26 es especialmente importante, ya que se ha de tener en cuenta toda la influencia que Agustín tiene para el pensamiento posterior). La gran *tetraktys*, por tanto, no es sino una ampliación o variante de la anterior (Teón de Esmirna, que trató este aspecto en profundidad, llegó a explicar más de diez tipos de *tetraktys* distintas –Theo.Sm.96-106–). Esta *tetraktys* compuesta por siete números (y sus relaciones, tanto entre ellos como con otros múltiples campos) también fue tratada en muchos textos musicales de origen pitagórico (Nic.Exc.6-8, Aristid.Quint.3.24). Al respecto, véase Barbera, A., “The Consonant Eleventh and The Expansion of the Musical Tetraktys”, *Journal of Music Theory* 28, 1984, pp. 191-224; Delatte, E., *Études sur la littérature pythagoricienne*, Ginebra, 1974, pp. 249-268; Heath, Th., *Op. cit.*, pp. 75-120; Kutcharski, P., *Op. cit.* París, 1952.

· Por tanto, si se ordenan de menor a mayor todos los resultados obtenidos después de aplicar las medias aritmética y armónica de la manera que expresa Platón en las dos series producidas tras aplicar una progresión geométrica, se obtiene la siguiente serie: 1, 4/3, 3/2, 2, 8/3, 3, 4, 9/2, 16/3, 6, 8, 9, 27/2, 18, 27⁷⁹².

Del mismo modo, ya se indicó más arriba que el *Timeo* “fue el diálogo platónico más conocido de toda la Antigüedad y la Alta Edad Media”, lo que contribuyó notablemente a la difusión de estas ideas. Al igual que ocurrió con la armonía de las esferas, las distintas medias o proporciones (me refiero a las medias geométrica, aritmética y armónica) también fueron analizadas o comentadas por grandes autores posteriores a Platón, aunque en este caso dentro de un ámbito mucho más reducido que el de los autores que trataron la armonía de las esferas de manera general. Evidentemente, entre estos autores hay que destacar a los comentaristas griegos y latinos del *Timeo*⁷⁹³, así como a sus traductores latinos. Entre estos autores, desde el mundo griego, ocupan un lugar importante Plutarco⁷⁹⁴, Teón de Esmirna⁷⁹⁵, Porfirio (*in Tim.*) y Proclo (*In Ti.*),

⁷⁹² Platón (inmediatamente a continuación del fragmento que nos ocupa) también fundamentará la formación de los intervalos musicales más importantes (recuérdese que algunas de estas proporciones fueron expuestas más arriba en el apartado 9.7 al comentar el legendario descubrimiento de Pitágoras en la fragua al que se refiere Isidoro en *Etym.*3.15.1), que son producidos por las primeras proporciones numéricas de la serie; es decir, los intervalos de octava (2/1), cuarta (4/3), quinta (3/2), el tono (9/8), que es la diferencia entre el intervalo de quinta y el de de cuarta, y el semitono (256/243), que es la diferencia de restar al intervalo de cuarta dos tonos ($4/3 / (9/8)^2 = 4/3 / 81/64 = 256/243$), diferencia que Platón denominó *λεῖμμα* (“lo que resta”), término muy utilizado por la escuela matemática y musical de origen pitagórico-platónico, consciente de la imposibilidad de dividir matemáticamente el tono en dos semitonos iguales; siendo este un aspecto muy tratado por gran parte de la tradición musicológica grecolatina, especialmente por la de corte pitagórico y platónico, encontrándose registrado entre los textos más antiguos conservados (un listado de los autores y textos donde se trata esta cuestión puede verse en Luque, J., *Boecio, Sobre el fundamento de la música*. Madrid, BCG 377, pp. 212-213, n. 202). Este tratamiento chocaba en cierta manera con la concepción aristoxénica de la música, convirtiéndose en un punto de disputa entre ambas escuelas, la pitagórico-platónica y la aristoxénica. Arístides Quintiliano trató de demostrar de manera coherente con sus propios fundamentos filosóficos y teóricos una posible conciliación entre estas dos corrientes en este punto tan conflictivo, cuestión que tiene su mérito debido a la polémica secular heredada. Para esta interesante cuestión y la no menos interesante solución que aporta Arístides Quintiliano, véase Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte II. Fundamentos aristoxénicos. Conciliación con los fundamentos pitagórico-platónicos”, *Éndoxa: Series filosóficas* n° 41, 2018, pp. 11-30, pp. 25-27. No obstante, y a pesar de que, como se puede observar, todas estas proporciones numéricas y musicales son ampliamente tratadas por toda la tradición musical anterior, estos intervalos, como se verá a lo largo del capítulo, quedan lejos del pensamiento musical isidoriano, ya que el obispo hispalense ni siquiera los menciona o hace referencia explícita o implícita a ellos.

⁷⁹³ Obviamente la nómina de autores que traducen, comentan o hacen referencia a estos fragmentos del *Timeo* es bastante amplia de la que se expone. Al respecto, véase lo dicho en el apartado 11.1.

⁷⁹⁴ Dentro de la extensa obra de este autor, estoy haciendo referencia, en primer lugar, a su tratado platónico más importante, *Sobre la generación del alma en el Timeo* (*De anima procreatione in Timaeo*), obra en la que, como su propio nombre indica, trata la temática que nos ocupa. Además, entre estos tratados platónicos habría que situar en un segundo lugar las *Cuestiones platónicas* (*Quaestiones*

que fue el autor que más a fondo estudió toda la obra platónica. Desde las letras latinas destacan por encima de todos Cicerón, con su traducción del *Timeo*⁷⁹⁶, y Calcidio, con su traducción y profundo comentario del *Timeo*⁷⁹⁷.

No obstante, la horquilla de autores que tratan estos temas no se ha de reducir exclusivamente a los traductores y comentaristas del *Timeo*, ya que estas medias fueron tratadas por otros autores influenciados por el pitagorismo y el platonismo desde otros campos como el filosófico, el matemático y el musical. Entre estos últimos autores se debe destacar a Plotino⁷⁹⁸ y su particular visión sobre las división o divisiones (platónicas) del alma (2.1, y, muy especialmente, 4.1-5). Desde un ámbito más puramente matemático y musical hay que añadir una serie de autores que ya se encuentran dentro de las órbitas del neopitagorismo y, sobre todo, del neoplatonismo. Entre estos autores griegos destacan Nicómaco (*Harm.*8, *Exc.*7, *Ar.*2.24-29), Plutarco nuevamente (*Mus.*22, 1138C-1139A), Jámblico (*In Nic.*1.10-11) y Arístides Quintiliano (3.1-5, también en 3.24)⁷⁹⁹. Entre los latinos, destacan autores de tratados musicales famosos como Censorino (10)⁸⁰⁰, Capela⁸⁰¹, Macrobio (*Comm.*2.2)⁸⁰² y Boecio (*Mus.*2.12-17, *Arithm.*2.40-54)⁸⁰³. Casiodoro no trata este tema.

Platonicae), que están constituidas por tres pequeños opúsculos que tratan temas filosóficos, especialmente de ética y metafísica (ontología fundamentalmente).

⁷⁹⁵ 1.60-65, aunque, como se verá más adelante, también trata estos aspectos en otros lugares de su obra.

⁷⁹⁶ Se trata de una traducción sumamente consultada y estudiada desde el momento de su creación y a lo largo de toda la historia a pesar de sus limitaciones. Es de destacar que solo comprende el fragmento 27d-47d incluyendo, además, dos importantes lagunas en los fragmentos 37c-38c y 43b-46a. La obra cuenta con un prólogo inacabado, obra de Cicerón.

⁷⁹⁷ Calcidio traduce el fragmento 31c-53c.

⁷⁹⁸ Plotino (205-270) fue el máximo exponente de la escuela neoplatónica de Alejandría fundada por su maestro Ammonio Saccas. Estamos hablando de uno de los más grandes filósofos de la historia y, sin lugar a dudas, junto con Agustín (siglo y medio posterior a él), fue el mayor filósofo de la Antigüedad desde los tiempos de Platón y Aristóteles. Sus escritos fueron ordenados por Porfirio en nueve libros, las famosas *Enéadas*, donde sus reflexiones sobre la música ocupan un lugar marginal (esto no es óbice para resaltar la importancia de las mismas; reflexiones que siempre hay que tener en cuenta debido a la transcendencia e influencia posterior de este filósofo).

⁷⁹⁹ Las medias aritmética, geométrica y harmónica son analizadas pormenorizadamente en 3.4-5, constituyendo el análisis más profundo realizado desde un tratado musical junto con el que ofrece Boecio que expondremos a continuación. Además, en 3.24, Arístides Quintiliano expone un pequeño, pero muy profundo comentario al famoso pasaje del *Timeo* platónico referido en el cuerpo del texto. Para dicho comentario, véase Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristotélico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29, pp. 15-18.

⁸⁰⁰ Este autor no trata las medias aritmética, geométrica y harmónica. Trata las proporciones numéricas que forman los principales intervalos. No obstante, debido a su influencia, directa o indirecta, sobre Isidoro, siempre se ha de tener en cuenta.

⁸⁰¹ Las trata de manera alegórica en 7.736-737. Recoge aspectos relacionados de manera secundaria en otros tantos lugares de su obra. No las explica de manera explícita en ningún momento.

⁸⁰² Las menciones a las proporciones musicales son constantes a lo largo del Libro II del *Comentario al sueño de Escipión de Cicerón*, pero es en este capítulo donde analiza la creación del alma del mundo

11.2.2. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS ISIDORIANOS QUE TRATAN LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA

Isidoro trata las medias en los fragmentos citados más arriba (*Etym.*3.8, *Etym.*3.13 y *Etym.*3.22.1). Tan solo expone una brevísima introducción (*Etym.*3.8) y cinco explicaciones de las distintas medias. Una de la aritmética (*Etym.*3.8), dos de la geométrica (*Etym.*3.8 y *Etym.*3.13) y otras dos de la harmónica (*Etym.*3.8 y *Etym.*3.22.1). Por tanto, el fragmento más completo es *Etym.*3.8, donde son tratadas las tres, aunque las explicaciones de la media geométrica y la media harmónica, como veremos, son bastante controvertidas debido a los fallos que presenta el texto. En *Etym.*3.13 tan solo da una explicación de la geométrica, concretamente la misma que da en *Etym.*3.8 y, por tanto, con los mismos fallos. Por último, en *Etym.*3.22.1 explica, ahora sí, la media harmónica de manera más correcta y pormenorizada.

Es importante destacar que Isidoro trata siempre estas medias desde el punto de vista numérico, no estableciendo relación alguna con el texto platónico ni con ningún intervalo musical. Más adelante se expondrá por qué. También es importante observar el orden seguido por Isidoro a la hora de exponer estas medias: aritmética, geométrica y harmónica o musical, que no tiene nada que ver con el platónico del fragmento citado (geométrica, harmónica y aritmética), pero que sí tiene correlación con la tradición literaria anterior y con el paulatino mayor peso que la aritmética fue alcanzando con el paso de los siglos en relación a sus otras disciplinas hermanas⁸⁰⁴.

Como se ha dicho, Isidoro comienza su exposición de las distintas medias en *Etym.*3.8, donde afirma lo siguiente: “*Inter arthmeticam autem et geometriam et musicam hoc interest ut media inuenias*”⁸⁰⁵. Evidentemente, Isidoro no va a diferenciar estas tres ciencias, sino sus medias. Guillaumin expone (*Etym.*III ALMA, p. 34, n. 66) una definición general de orientación pitagórica de lo que es una media; definición que ya ofreció P. H. Michel en su clásica obra (*Op. cit.* p. 369): “*la médieté est un groupe de trois nombres inégaux, tels que deux de leurs différences sont entre elles dans le meme*

según el *Timeo* platónico. Paradójicamente, no explica en ningún momento las progresiones aritmética, geométrica y harmónica.

⁸⁰³ Boecio realiza el análisis más completo sobre estas medias que se puede encontrar en un tratado estrictamente musical. Sin embargo, es en su tratado aritmético donde expone la mayor información sobre estas medias, dedicándose a ello de manera exclusiva desde el capítulo 40 del Libro II hasta prácticamente el final de dicho libro.

⁸⁰⁴ Para la ordenación de las materias del *quadrivium* en Isidoro, véase el capítulo 10.

⁸⁰⁵ “*La diferencia entre la aritmética, la geometría y la música consiste en encontrar la media*”.

rapport qu'un de ces nombres avec lui-meme ou avec l'un des deux autres". Se trata de una definición compleja realizada bajo la perspectiva del cálculo antiguo y desde la órbita pitagórica. Esta definición engloba dentro de sí las distintas medias. El propio Guillaumin resume en su demostración lo acertado de la definición de Michel. Si tenemos tres números a, b y c, siendo $a > b$ y $b > c$, la relación existente entre los números de las distintas medias se puede comprobar de la siguiente manera. La media aritmética respondería a la siguiente fórmula: $\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{b}$. La geométrica, a la siguiente: $\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{b} = \frac{b}{c}$. La harmónica o musical, por último, a la siguiente: $\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{c}$.

La primera de las medias que explica Isidoro es la aritmética (*Etym.*3.8.1). La media aritmética de varias cifras se obtiene sumando dichas cifras y dividiendo el resultado obtenido por el número de cifras sumado. El texto isidoriano es el siguiente:

*In arithmetica primo sic quaeris. Coniungis extrema, et diuidis, et facis medium : utputa fac extrema esse VI et XII, simul iungis et faciunt X et VIII : partiris media et facis VIII, quod est analogicum arithmeticae, ut medius quot monadibus superat primum, his superetur ab extremo. Superant enim VIII VI tribus monadibus, his superatur a XII*⁸⁰⁶.

Por tanto, es una media perfectamente explicada. Isidoro expone su demostración con total corrección y precisión en la explicación de los cálculos.

Guillaumin (*Etym.*III ALMA, pp. 34 y 35, n. 67) destaca el empleo del término *analogicum* por Isidoro, que no es usado por Boecio, el autor latino que más y mejor estudia estas medias en la Antigüedad Tardía, quien utiliza los términos de *medietas*, *proportio* o *proportionalitas*. Sin embargo, en lengua latina sí que es utilizado por Capela (7.736), quien, a decir de Guillaumin, quizá lo pudo tomar prestado directamente de Jámblico o de algún texto escolar (aspecto que ya indicó Fontaine en su día –*ISCC*, p. 364–) o un compendio procedente de Jámblico. Esto sería otra prueba más de las conexiones existentes entre *Las bodas de Filología y Mercurio* y la obra isidoriana.

⁸⁰⁶ “El modo de encontrar la media aritmética es el siguiente: suma los extremos, divide por 2 el resultado y obtendrás la mitad. Por ejemplo, suponte que un extremo es 6 y otro 12; las sumas y el resultado obtenido es 18; lo divides por la mitad y te resulta 9, lo cual está de acuerdo con la aritmética, ya que la media supera al primero de los extremos en las mismas unidades que el segundo extremo supera a la media. En efecto, la media 9 supera al 6 en 3 unidades, que son las mismas en que el 12 supera a la media 9”.

La siguiente media que trata Isidoro es la geométrica. Lo hace a continuación de la media aritmética en *Etym.*3.8.2, aunque luego vuelve a escribir la misma explicación en *Etym.*3.13 al terminar los capítulos dedicados a la geometría. El texto isidoriano es el siguiente: “*Secundum geometriam uero ita quaeris. Extrema multiplicata tantum faciunt quantum et media duplicata, utputa VI et XII multiplicata facient septuagies dipondius, media VIII et VIII multiplicata tantundem faciunt*”⁸⁰⁷.

Evidentemente, el ejemplo de progresión geométrica propuesto por Isidoro (6-8-9-12) no se corresponde con una progresión geométrica. 6-8-9-12 es el resultado de aplicar la media armónica (8) y la media aritmética (9) a dos extremos (6 y 12) que, precisamente, sí se hallan en progresión geométrica de razón 2, ya que una progresión geométrica se obtiene multiplicando un primer elemento por una constante determinada denominada razón⁸⁰⁸.

Ejemplos de progresiones geométricas los tenemos en las dos series que Platón desarrolla en el pasaje expuesto del *Timeo* (35b-36a), la de razón 2 y la de razón 3 que, unidas, dan lugar a la héptada o gran *tetraktys*. Por tanto, estas progresiones sí que son ejemplos correctos de la explicación teórica ofrecida por Isidoro. En la serie de razón dos 1-2-4-8 se puede observar como el producto de los extremos es igual al producto de los medios, es decir, 8. En la serie de razón tres 1-3-9-27 se puede observar igualmente como el producto de los extremos es igual al producto de los medios, es decir, 27. Además, en caso de que tuviésemos en cuenta solo tres números en dicha progresión, la igualdad se produciría entre el producto de los extremos y el cuadrado del número situado en medio (*Nic.Ar.*2.24.1-2).

Por tanto, de acuerdo con su veracidad, el texto de Isidoro se puede dividir en dos partes. Una primera parte en la que ofrece una explicación teórica verídica, pero incompleta, pues se limita a establecer una igualdad entre los diferentes elementos de la proporción sin indicar todos los pasos para obtener esa media geométrica, tal y como sí hace con la explicación de la media aritmética de *Etym.*3.8.1 y de la media armónica de *Etym.*3.22.1. Una segunda parte en la que ofrece un ejemplo práctico de lo que

⁸⁰⁷ “La media geométrica puedes hallarla de la siguiente manera: el resultado de multiplicar los extremos es el mismo que el que se obtiene de la multiplicación de los medios. Por ejemplo, multiplicados 6 por 12 dan un total de 72, que es el mismo producto resultante de multiplicar los medios 8 y 9”.

⁸⁰⁸ Otros autores como Nicómaco (*Harm.*8) también señalan estos mismos números como ejemplos de progresión geométrica, aunque con otros argumentos (al respecto véase Garrido Domené, F., *Op. cit.* pp. 248-249). J. Godwin (*Op. cit.* p. 535, n. 11) indica que la verdadera media geométrica que se puede establecer entre 6 y 12 debería ser la raíz cuadrada de 72, lo que nos daría un número irracional ajeno a la doctrina pitagórica. Por tanto, según este autor, este cálculo resulta forzado.

debería ser una media geométrica, ejemplo que es erróneo y que cuenta con antecedentes en la tradición anterior (Nic.Harm.8).

La tercera media que expone Isidoro es la armónica o musical. La media armónica se produce cuando en una relación de tres números, el mediano sobrepasa al pequeño en una proporción del pequeño que es idéntica a la proporción del mayor con la que este sobrepasa al mediano. Así, por ejemplo, si tenemos tres números: 6, 8 y 12, se puede observar como 8 sobrepasa a 6 en dos unidades, que constituyen un tercio de 6. Del mismo modo, se puede observar como 8 es sobrepasado por 12 en cuatro unidades, que constituyen un tercio de sí mismo; es decir, un tercio de 12. Por tanto, se puede establecer la siguiente relación: $b = \frac{2ac}{a+c}$.

Isidoro describe la media armónica en *Etym.*3.8.3 y en *Etym.*3.22.1. El primero es un controvertido pasaje debido a sus errores, a que está incompleto y a que lo que se ha conservado ofrece una explicación imprecisa y carente de sentido (también debido a las partes que faltan); fallos que, quizá, pudieron ser producidos por algún amanuense que trabajase para Isidoro y que contrastan con el pasaje de *Etym.*3.22.1, donde Isidoro ofrece una explicación más clara y completa de la media armónica, aunque diferente de la ofrecida en *Etym.*3.8.3. Incluso, en *Etym.*3.22.1 llega a aportar un ejemplo en el que se exponen los pasos a seguir para calcular dicha media armónica.

En primer lugar, voy a comentar el fragmento de *Etym.*3.8.3, texto del que, debido a los fallos que acabo de mencionar, se pueden realizar múltiples interpretaciones.

El texto que ofrece la edición de la BAC, que está basado casi por entero en la edición de Lindsay modificando algunos detalles y puntos concretos (aquí coinciden plenamente), es el siguiente: “*Secundum musicam ita: Qua parte superat medius primum, eadem parte superatur medius ab extremo. Vtputa VI et VIII; duabus partibus superant, quae duae partes tertia media, VII[I], superatur ab ultima nona*”⁸⁰⁹.

Como se puede observar, existen varios fallos importantes. En primer lugar, la aparición del término *nona* al final, que, en palabras de Guillaumin (p. 37, n. 75), no puede ser más que una mala lectura del número VIII (número que, evidentemente, tampoco debería estar ahí), que el editor, traductor y comentarista francés achaca a un copista isidoriano. Del mismo modo, también critica con mucha razón (pp. 36-37, n. 74) la

⁸⁰⁹ “La media musical es la siguiente: la media supera al primer extremo en la misma cantidad que supera al segundo. Por ejemplo, 6 y 8: el 8 supera al 6 en dos partes; estas dos partes son a su vez superadas por la media en un tercio, esto es 8, que, a su vez, es superado por la última nona”.

aparición en el texto de Lindsay de *VII* en lugar de *VIII*. Sin embargo, lo que hace verdaderamente ilegible el fragmento son las lagunas existentes, tanto a lo largo del mismo, donde además de texto faltan algunas cifras, como al final, donde la explicación está muy incompleta y el texto, además, parece inacabado, pues falta cualquier referencia o atisbo de ella al número mayor de la serie, que sería el 12. La última parte de esta edición (y, por tanto, de la traducción) resulta inteligible, como bien advierten sus editores y traductores, y hace que todo el parágrafo (*Etym.* 3.8.3) carezca de una mínima coherencia. El propio Fontaine también lo reconoce así (*ISCC*, p. 365). Los traductores de la BAC aportan una solución, proponiendo otro final al fragmento: “*supra(n)tur ab ultima, quae est XII*” (*Etym.* BAC. pp. 425-426, n. 21), que es el que aparece en el texto de Arévalo recogido por Migne (*PL* 82, col. 161-162). Aun así, también habría que interpretarlo y deducir cosas que Isidoro no expone.

El texto de Gasparotto-Guillaumin (*Etym.* III ALMA) es el siguiente: “*Secundum musicam ita : qua parte superat medius primum, eadem parte superatur medius ab extremo. Vtputa VI et <VIII et XII :> VIII duabus partibus superant <VI>, quae duae partes tertia; <qua> media, VIII, superatur ab ultima XII*”. Como se puede observar en relación al texto de Lindsay, se añaden algunas palabras (señaladas con < >), reconstruyendo el texto mínimamente en distintos lugares para que tenga algo de sentido. Su traducción castellana es la siguiente: “*La media musical es la siguiente: la media supera al primer término en una fracción que es idéntica a la fracción con que esta media es superada por el extremo. Por ejemplo, 6, 8, <12 : 8> supera al <6> en dos unidades, estas dos unidades son la tercera parte, fracción cuya media, 8, es superada por el último término, 12*”⁸¹⁰. Como se puede observar, ni con la reconstrucción de Gasparotto-Guillaumin el texto se entiende completamente. Lo que (se supone que) Isidoro debería decir es lo siguiente: *que el término medio de la proporción armónica supera al menor en una fracción del término menor que es idéntica a la fracción del término mayor con la que este supera al término medio*; definición, por tanto, que coincidiría con la explicación que más arriba expuse.

⁸¹⁰ Para esta traducción he seguido las imprescindibles notas de Guillaume en la traducción que realiza al francés (*Etym.* III ALMA, pp. 36-37, n. 70-75), texto que tampoco resulta comprensible completamente, al menos si se quiere relacionar con la realidad que se supone que debe representar o, teniendo en cuenta la tradición literaria anterior, con lo que se supone que debería decir. Se trata de un texto sumamente difícil a la hora de darle un mínimo sentido; de hecho, el propio Guillaume se ve obligado a volver a “interpretarlo” y explicarlo en una nota al pie (n. 70).

A la oscuridad de este controvertido pasaje, Isidoro arroja luz en *Etym.*3.22.1, donde vuelve a explicar la media armónica, ahora sí de manera completa, correcta y con más detenimiento. La explicación teórica ahora sí aparece totalmente detallada, ofreciendo, además, un método para conseguir hallar esa media armónica. El texto de *Etym.*3.22.1 es el siguiente:

*Numeros autem secundum musicam ita quaeris. Positis extremis, utputa VI et decas dipondius, vides quot monadibus supertur VI a XII, et est VI monadibus: ducis per quadratum, sexies seni faciunt XXXVI. Coniungis extrema illa prima, VI ad XII, simul efficiunt XVIII. Partiris tricies sexies per XVIII, efficitur dipondius. Hos iungis cum summa minore, id est sexies, erunt VIII et erit medium inter VI et XII. Quapropter VIII superant VI duabus monadibus, id est tertia de VI, et superantur VIII a XII quattuor monadibus, tertia portione. Qua parte ergo superat, eadem superatur.*⁸¹¹

Guillaumin (p. 82, n. 200) realiza un análisis de dicho fragmento dividiéndolo en dos partes.

En primer lugar, indica que la primera parte del texto se corresponde con una regla que expone Teón de Esmirna (2.61), que ya señaló en su día Fontaine (*ISCC*, pp. 365-366) y que, en líneas generales, dice lo mismo que Isidoro: “*Siendo dados dos extremos en razón doble, como 12 y 6, se multiplica el exceso de lo más grande sobre lo más pequeño, es decir, 6, por el más pequeño, 6. Después divide el producto, 36, por la suma de los extremos, es decir, por 18. Se suma el cociente, 2, al término más pequeño, 6, y se obtiene 8, que será el término medio buscado*”⁸¹². Guillaumin, a continuación, aporta dos fórmulas para ejemplificar lo que explica Isidoro. Partiendo de tres términos $a > b > c$, la media armónica se podría calcular de las dos maneras siguientes: $b = \frac{(a-c)c}{a+c}$

⁸¹¹ “Según la música, buscarás los números de la forma siguiente. Supuestos dos extremos -por ejemplo 6 y 12- mira a ver en cuántas unidades del 6 es superado por el 12: te resultan 6. Halla ahora el cuadrado: 6 por 6, dan 36. Al mismo tiempo suma los dos extremos: 6 más 12, son 18. A continuación divide 36 por 18 y obtendrás un cociente de 2. Suma ese cociente al extremo menor -6- y el resultado, 8, será la media entre 6 y 12. De la misma manera que 8 supera a 6 en 2 unidades- esto es, la tercera parte de 6-, así también 8 es superado por 12 en 4 unidades -que igualmente es su tercera parte-. Es decir, es superado en la misma proporción en que, a su vez, él supera al otro”.

⁸¹² Nuevamente, para facilitar una lectura más rápida he preferido aportar mi propia traducción, ya que no existe traducción castellana del texto griego de Teón.

o $b = \frac{2ac}{a+c}$. Sin embargo, se puede observar como la primera fórmula nos lleva al cociente que indica Isidoro, al que habría que sumar el número menor, c . Por tanto, la primera fórmula habría que modificarla de la siguiente manera: $b = \frac{(a-c)c}{a+c} + c$.

En segundo lugar, indica que la segunda parte del texto (a partir de *quapropter*) se corresponde con una definición teórica que, a su vez, se corresponde, en especial su última parte, con la formulación que expone Platón en el *Timeo* (36a), destacando la brevedad de ambas: “*qua parte ergo superat, eadem superatur*”⁸¹³.

Pienso que la diferenciación de Guillaumin en dos partes es la más acertada, pues es clara la diferencia en la exposición de las mismas: la primera muestra de manera práctica el camino para hallar la media armónica y la segunda es una explicación teórica y abstracta.

11.2.3. FUENTES E INFLUENCIAS DE LOS FRAGMENTOS ISIDORIANOS DE LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y ARMÓNICA

Es difícil precisar qué fuentes pudo utilizar Isidoro para escribir estos fragmentos. Fontaine (*ISCC*, pp. 365-366) fue el primero que asoció las explicaciones de las tres medias ofrecidas por Isidoro a distintos pasajes ofrecidos por Teón (concretamente 2.33, 2.54 y 2.61⁸¹⁴), mostrando de manera explícita en columnas separadas la gran coincidencia existente entre *Etym.*3.22.1 y *Theo.Sm.*2.61. Sin embargo, al mismo tiempo fue consciente de las enormes diferencias contextuales, de contenido y de léxico existentes entre estos dos textos en líneas generales (aparte de las coincidencias que les unen). Por tanto, no se vio con la solvencia necesaria para asegurar que Teón (alguna traducción latina) era la fuente utilizada por Isidoro e intentó ver otras conexiones en la tradición latina más cercana a Isidoro, destacando un fragmento de Capela (7.736) al que también hace referencia Guillaumin al observar la utilización del término “*analogicum*” por parte de Isidoro (aspecto comentado más arriba). Fontaine realiza un análisis algo más profundo y establece una serie de relaciones más consistentes entre estos dos textos (*ISCC*, p. 366, n. 2).

⁸¹³ Al respecto (y teniendo en cuenta que Isidoro nunca leyó el texto griego de Platón), debería verse esta oración en las traducciones latinas de Cicerón y Calcidio, mucho más breve e imprecisa la del primero, en la línea de lo que expone Isidoro, y mucho más explícita la del segundo, dejando bien claro la proporción existente entre los términos. Hay que recordar que Isidoro, al menos teniendo en cuenta las fuentes conservadas, nunca leyó a Calcidio. Sobre la imprecisión de Cicerón en la traducción de este pasaje, véase Lambardi, N., *Il Timaeus ciceroniano. Arte e tecnica del vertere*, Florencia, 1982, p. 76.

⁸¹⁴ Que se corresponden con las páginas 138, 186 y 192 de la edición de Dupuis utilizada.

Los autores de la Antigüedad Tardía que más profundamente trataron estas medias y que más cercanía guardan con Isidoro fueron Arístides Quintiliano y Boecio. Evidentemente Isidoro no pudo tener acceso al texto de Arístides, pero este autor es fundamental para Marciano Capela a la hora de elaborar los contenidos de música de su tratado. Sin embargo, no se observan conexiones entre ambos textos (Marciano e Isidoro) en relación a las medias más allá de lo que expone Fontaine. Por su parte, Boecio trata estos temas porque Nicómaco los trata en sus textos, tanto en la *Introducción a la Aritmética* como en la *Introducción a la Harmónica*. Sin embargo, tampoco existen conexiones evidentes entre estos textos boecianos y el texto isidoriano. Del mismo modo, es de destacar que el empleo de la segunda persona hizo pensar a Fontaine (*ISCC*, p. 364) que el origen de estos pasajes podía encontrarse en textos instructivos de carácter escolar⁸¹⁵. Teoría que se sustenta también si se observa la simpleza del contenido.

11.2.4. SITUACIÓN DE LAS MEDIAS ARITMÉTICA, GEOMÉTRICA Y HARMÓNICA EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

Sin embargo, en este caso, más allá de tratar de fijar la fuente o las fuentes de Isidoro, lo verdaderamente importante desde el punto de vista que nos ocupa es destacar la relación que Isidoro establece entre estas medias y la música, relación que es prácticamente nula⁸¹⁶.

⁸¹⁵ Ya se ha expuesto que Guillaumin va más allá relacionándolo incluso con textos escolares dentro de la órbita de Jámblico (*Etym.3* ALMA, pp. 34 y 35, n. 67).

⁸¹⁶ Para estas reflexiones de carácter matemático-musical no se tienen en cuenta los famosos diagramas (matemático-musicales) que aparecen en las ediciones de Arévalo, Migne, Lindsay y de *Etym. BAC*, intercalados entre los capítulos dedicados al estudio de la geometría y los dedicados al estudio de la música, que aportan jugosa información estrechamente relacionada con la tradición musicológica anterior de origen pitagórico y platónico que relaciona directamente las matemáticas y la música. Estos diagramas no son recogidos en la edición crítica de referencia (ALMA), de ahí que no coincida la numeración de los capítulos desde ese punto hasta el final del Libro III con la numeración de las ediciones de Arévalo, Migne, Lindsay y de la BAC. Se trata de unos diagramas característicos de los manuscritos de la familia hispánica (γ) de la tradición textual de las *Etimologías*. M. Huglo, quien ha estudiado en profundidad estos diagramas en varias publicaciones editadas a lo largo de varias décadas, indica que los manuscritos más antiguos que los contienen datan del siglo VIII, señalando que los diagramas pudieron ser copiados en el sur de la Península en un ambiente mozárabe en torno al año 730, fecha un siglo posterior a la muerte de Isidoro, escapándose, por tanto, a los objetivos y a la temática de esta tesis. No obstante, la excepcionalidad de estos diagramas provoca que haya tenido que hacer referencia a ellos, aunque solo sea de pasada.

Entre las investigaciones de Huglo al respecto, hay que señalar tres artículos, que, en orden cronológico son: “Le ‘De musica’ des *Etymologies* de saint Isidore de Séville d’après le manuscrit de Silos (Paris, B.N., nouv.acq. lat. 2169)”, *Revista de Musicología* 15, N° 2-3, 1992, pp. 565-578; “Les diagrammes d’harmonique interpolés dans les manuscrits hispaniques de la musica isidori”, *Scriptorium* 48, 1994, pp. 171-186; y la ya mencionada “La tradición de la *Musica Isidori*...”. De todas estas investigaciones destaco especialmente la última.

En primer lugar, se debe exponer el lugar que ocupan estas medias en el texto isidoriano en relación a los contenidos que se exponen en las *Etimologías*. Resulta evidente que estas medias son tratadas como un aspecto más de los muchos que se trataban dentro del *quadrivium* y que Isidoro, teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, las trata del mismo modo, siguiendo, por tanto, una tradición secular de origen milenario. Estas medias son expuestas en tres lugares distintos, ya comentados, del Libro III de las *Etimologías*, libro dedicado precisamente a las matemáticas, al *quadrivium*: *Etym.*3.8.3, *Etym.*3.13 y *Etym.*3.22.1. El primero de estos lugares se encuentra dentro de los capítulos dedicados a la aritmética; el segundo, dentro de los capítulos dedicados a la geometría; y el tercero, dentro de los capítulos dedicados a la música. Por tanto, si tenemos en cuenta los lugares donde son expuestas estas medias, tan sólo uno de ellos se corresponde con los capítulos dedicados a la música.

En segundo lugar, como bien se encarga de señalar Fontaine, el autor que, hasta la fecha, más profundamente ha estudiado las matemáticas isidorianas, es necesario señalar el lugar tan pobre que ocupan las ciencias del *quadrivium* en la época de Isidoro si lo comparamos con el lugar que dichas ciencias ocuparon en los siglos anteriores⁸¹⁷. Fontaine, para intentar valorar de forma equitativa la obra matemática de Isidoro, recuerda al lector constantemente esta idea. Los últimos grandes matemáticos de la Antigüedad con un pensamiento verdaderamente original se sitúan en el siglo III y, además, en el mundo griego⁸¹⁸. Desde ese momento, las matemáticas comenzaron un lento, pero inexorable declive hasta la época de Isidoro, declive mucho más acentuado en el Occidente latino (y declive al que el paulatino desconocimiento del griego contribuyó notablemente). En la Antigüedad Tardía latina la obra de Boecio resulta fundamental, pues permitió que volviesen a estar en circulación y en lengua latina contenidos griegos relacionados con las matemáticas escritos varios siglos antes, fundamentalmente por Nicómaco y Ptolomeo. Sin embargo, en lo que a la música se refiere, en esta tesis se está demostrando (y se seguirá haciendo en capítulos siguientes)

⁸¹⁷ Los lugares en los que Fontaine analiza estos aspectos son numerosos, ya que dedica unas 240 páginas a analizar las ciencias del *quadrivium*. No obstante, señalo los lugares en los que hace referencia explícita a estos aspectos, ya sea en relación al *quadrivium* en general o desde el ámbito de la aritmética, la aritmología y la geometría de manera individual, ya que desde la astronomía resulta obvio, y desde la música el análisis más profundo y extenso se está realizando en esta tesis. Dichos lugares son los siguientes: pp. 341-344, 349-350, 351-352, 353, 370-372, 389-91, 393-396.

⁸¹⁸ Fontaine en este caso se refiere a Diofanto y a Papo de Alejandría. Diofanto de Alejandría fue un matemático griego que vivió a lo largo del siglo III. Fue especialmente famoso su tratado *De arithmetica*, conservado parcialmente, y destacó por sus estudios sobre álgebra. Papo de Alejandría fue un matemático alejandrino que vivió (al menos) a finales del siglo III en la época de Diocleciano. Sus estudios de geometría y álgebra fueron conocidos en toda la Antigüedad.

que la obra de Boecio fue una gran desconocida para Isidoro⁸¹⁹. Esta devaluación paulatina de las ciencias del *quadrivium* es, en última instancia, la causa directa de que muchos de los contenidos que expone Isidoro en *Etym.*3.8.3 y en *Etym.*3.13 sean falsos, incompletos o no tengan sentido. Del mismo modo, también es la causa directa de los tres aspectos que quedan por exponer.

En tercer lugar, se puede observar cómo Isidoro en ningún momento relaciona los contenidos que expone sobre estas tres medias con su origen filosófico (platónico o pitagórico) como fundamento matemático y metafísico de los distintos intervalos (metafísicos, numéricos y musicales) que componen el mundo; y, en definitiva, como fundamento de la *harmonia mundi*.

En cuarto lugar, y también como consecuencia de lo anterior, se puede observar un clamoroso silencio a la hora de exponer las distintas proporciones que producen los principales intervalos musicales, ni siquiera las más elementales (2/1, 4/3, 3/2, 9/8...), proporciones que, como se ha expuesto, son producidas tras aplicar las medias geométrica, aritmética y harmónica a lo uno, lo otro y el ser.

En quinto lugar, también se puede observar cómo Isidoro utiliza los números 6, 8, 9 y 12 para explicar las medias porque dichos números son los que la tradición literaria anterior ha utilizado⁸²⁰ y porque son los números que también se hallan en la fuente o las fuentes que llegaron a sus manos (fuentes que, como se ha visto, son muy difíciles de precisar). Sin embargo, y he aquí lo importante, Isidoro en ningún momento relaciona estos números con la música. Dicho de otro modo: Isidoro no demuestra que utiliza estos números porque sepa que esos números representan y se corresponden con cuatro notas concretas de un sistema musical concreto⁸²¹, que en este caso se corresponde con la escala central u octacordio central del Sistema Perfecto Mayor o

⁸¹⁹ En relación a la aritmética, no obstante, como bien señala Fontaine, se puede observar en algunos aspectos una filiación directa Nicómaco-Boecio-Casiodoro-Isidoro (*ISCC*, p. 353).

⁸²⁰ Por ejemplo Teón (2.61), Nicómaco (*Harm.*8) o Plutarco (*Mus.*22).

⁸²¹ El término *sistema* ha tenido matices distintos en unos autores u otros a lo largo de la tradición musical grecorromana. Para Aristóxeno, por ejemplo, el término *sistema* prácticamente hace referencia al sistema de octava. Para la mayoría de los autores los términos *sistema* y *escala* tienen matices harmónicos distintos, ya que una escala implica un concepto de funcionalidad tonal que el término sistema no posee, ya que hace referencia meramente a una estructura. Otros autores identifican sistema y escala en una misma idea con los mismos matices harmónicos. En Arístides Quintiliano, sin embargo, observamos que el término se encuentra mucho más cerca de su identificación como estructura, aunque sin perder sus connotaciones melódicas y éticas. No obstante, desde nuestro punto de vista isidoriano, estas disquisiciones quedan lejanas. Para un completo análisis de la ciencia harmónica griega y los distintos sistemas o escalas griegos véanse la ya clásica obra de Andrew Burkert, *The Science of Harmonics...*; y Atkinson, Ch. M. *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxford, 2009, pp. 6-46.

Escala Perfecta Mayor⁸²²; es decir, con notas pertenecientes a los dos tetracordios disjuntos que forman el octacordio central de dicho Sistema Perfecto Mayor⁸²³. Al contrario: la ignorancia de Isidoro en relación a este tema es patente, ya que refleja únicamente el aspecto aritmético de dichos números y obvia completamente su profunda relación con la música que sí refleja ampliamente la tradición musicológica anterior.

Por tanto, lo verdaderamente importante desde nuestro ámbito de estudio es tratar de establecer relaciones entre las medias que expone Isidoro y su pensamiento musical,

⁸²²El Sistema Perfecto Mayor constituye uno de los dos principales sistemas de la música griega junto con el Sistema Perfecto Menor. En él vienen recogidos la mayoría de los sonidos utilizados en la composición melódica ordenados en una serie de tetracordios sucesivos. A continuación, expongo una transcripción aproximada a notación actual del Sistema Perfecto Mayor en género diatónico. En ella indico el nombre de los tetracordios y una especie de abreviaturas de los nombres de cada una de las notas. Recuérdese que estas notas van acompañadas por el nombre del tetracordio al que pertenecen. La altura del sistema es solo orientativa, ya que no se puede determinar con exactitud. Generalmente se suele representar a esa altura y en género diatónico tenso debido a su practicidad. El octacordio original del que parte todo el sistema sería el formado por los dos tetracordios centrales. A este octacordio pertenecen las notas que representan los números 6, 8, 9 y 12.



El otro gran sistema de la música griega fue el Sistema Perfecto Menor o Escala Perfecta Menor, que probablemente se construyó con el mismo procedimiento, en la misma época y por la misma causa que el anterior. En este sistema se partió de un heptacordio formado por dos tetracordios conjuntos en lugar de un octacordio. A este heptacordio se le añadió por abajo otro tetracordio conjunto y la *proslambanómenos*.



La unión de ambas escalas formará el Sistema Perfecto Inmutable o Escala perfecta Inmutable, que refleja la complejidad del sistema musical griego, donde el tetracordio y la cuarta serán las bases sobre las que se estructurarán toda la composición melódica y las correspondientes modulaciones.

⁸²³ Si atendemos al Sistema Perfecto Mayor expuesto en la nota anterior, se puede observar a grandes rasgos que la relación entre los números expuestos por Isidoro y las notas es la siguiente. El número 6 se corresponde con la *hypátē mēsōn*; el 8, con la *mēsē*; el 9, con la *paramēsē diezeugménōn*; y el 12 con la *nētē diezeugménōn*. El 12 tiene una relación de 2/1 con el 6. 2/1 es el intervalo numérico que representa el intervalo musical de la octava, intervalo existente entre la *nētē diezeugménōn* y la *hypátē mēsōn*. El 8 tiene una relación de 4/3 respecto al 6. 4/3 representa al intervalo de cuarta o tetracordio, intervalo existente entre la *mēsē* y la *hypátē mēsōn*. A su vez, esta proporción, 4/3, también se da entre el 12 y el 9, que representa la *paramēsē diezeugménōn*; y, como se puede observar, la distancia entre la *nētē diezeugménōn* y la *paramēsē diezeugménōn* también es de un tetracordio. Por su parte, 9 tiene una relación de 3/2 respecto al 6. 3/2 es el intervalo numérico que representa al intervalo de quinta, que es la distancia existente entre la *paramēsē diezeugménōn* y la *hypátē mēsōn*. Este mismo intervalo, 3/2, también se da entre 12 y 8, y, como se puede observar, la distancia entre la *nētē diezeugménōn* y la *mēsē* también es de una quinta. Del mismo modo se puede observar que los números 9 y 8 (*paramēsē diezeugménōn* y *mēsē*) guardan la proporción 9/8 (epogdoica o sequioctava), que equivale a un tono, distancia existente entre estas notas.

relaciones prácticamente inexistentes en lo que respecta a los contenidos y las ideas, no a las formas ni al léxico (que siguen las de otros textos anteriores más completos donde sí se relacionan con la música), ni al lugar que ocupan dentro de la exposición general (dentro del *quadrivium*, tal y como ocurre en el resto de la tradición anterior).

Sin embargo, en relación al contenido, Isidoro es un eslabón “mutilado” dentro de esta cadena secular que expone las medias aritmética, geométrica y harmónica. Mutilado por la falta de información y el desconocimiento de una ciencia que en la época de Isidoro poco tenía que ver con el esplendor de tiempos pasados.

No obstante, y paradójicamente, aquí reside el mérito principal del doctor hispalense, el saber sobreponerse a estas adversidades y elaborar una obra única en su época que, desde el punto de vista que nos ocupa, las materias del *quadrivium* y más concretamente las medias aritmética, geométrica y harmónica, destaca por encima de todo lo escrito tanto en su época como las décadas inmediatamente anteriores (incluidos los textos de Casiodoro que tratan el *quadrivium*)⁸²⁴. De hecho, los pasajes de Isidoro que tratan estas medias son los únicos textos sobre estos temas conservados en su época y hay que remontarse hasta la obra Boecio para poder volver a observar estos contenidos, obra que, como ya se ha dicho, Isidoro probablemente no conoció.

⁸²⁴ Los logros y avances de las ciencias isidorianas del *quadrivium* (recogidos a lo largo de toda la obra del obispo hispalense) comparados con los de Casiodoro (su más inmediato precedente y su principal fuente en estos campos), aunque modestos, son evidentes (no obstante, hay aspectos concretos en los que Casiodoro expone más información o realiza un análisis más profundo que Isidoro). De hecho, en líneas generales, los contenidos expuestos por Isidoro en estas materias sobrepasan a los de Casiodoro a pesar de que el erudito itálico debió contar, muy probablemente, con una mayor cantidad de fuentes clásicas directas que Isidoro (no estoy hablando de resúmenes, compendios y otras fuentes secundarias que son muy difíciles de cuantificar). El caso de la astronomía resulta apabullante. El caso de las medias es ejemplificador, ya que Casiodoro no las trató (para las carencias técnicas de las ciencias del *quadrivium* en Casiodoro véase el clásico trabajo de H. Abert, *Zu Cassiodor, in Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, t.3, 1901-1902). Sin lugar a dudas, Isidoro tuvo que recurrir a otras fuentes para completar los conocimientos que pudo leer en Casiodoro (Fontaine, *ISCC*, p. 353), fuentes que se pueden comprobar a lo largo de esta tesis doctoral.

12. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA III. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN EL ESPÍRITU DEL HOMBRE. EL *ETHOS* MUSICAL. MÚSICA Y EDUCACIÓN. LA *MELOTERAPIA*

La influencia que la música puede ejercer sobre el hombre y su espíritu, lo que generalmente se conoce como el *ethos* musical⁸²⁵, fue una idea que estuvo de manera generalizada en la mentalidad colectiva de todo el pueblo griego desde tiempo inmemorial⁸²⁶ y fue sustentada intelectualmente por una enorme cantidad de literatura a lo largo de toda la Antigüedad⁸²⁷.

12.1. EL *ETHOS* MUSICAL EN LA ANTIGÜEDAD

Aunque la influencia de la música en el espíritu del hombre se puede fundamentar (y así se hizo en la Antigüedad) desde distintos puntos de vista, el relato de la creación del alma del universo y del hombre mediante proporciones o razones numéricas y musicales⁸²⁸ es el fundamento metafísico y ontológico que justifica toda la doctrina ética de la música de carácter pitagórico y platónico que, como se puede observar, es referida en muchas ocasiones, de manera directa o indirecta y con mayor o menor detenimiento, en diferentes textos de carácter literario a lo largo de toda la Antigüedad y la Alta Edad Media hasta la época de Isidoro de Sevilla (también en épocas posteriores), así como en prácticamente la totalidad de los tratados musicales de orientación

⁸²⁵ Para el tratamiento ético de la música griega antigua de manera general, véanse la clásica obra Abert, H., *Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899; y el excelente trabajo de A. Barker *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, a cura di Angelo Meriani, Nápoles, 2005. Para un análisis de parte del vocabulario ético-musical griego y su evolución, véase García López, J., “Sobre el vocabulario ético-musical del griego”, *Emerita* 37, 1969, pp. 355-352. Además, generalmente, el ámbito ético-musical de la música griega, debido a su importancia, es tratado en uno o varios capítulos de algunas de las grandes monografías sobre estética de la música griega o las dedicadas de manera general a la música griega. Al respecto, véanse García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 96-118; Fubini, E., *Op. cit.*, pp. 53-82; Lippman, E. A., *Musical Thought in Ancient Greece*, Nueva York / Londres, 1964, pp. 45-86; Schueller H. M., *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, 1988. En esta última obra se dedican unas páginas en cada uno de los diez primeros capítulos (pp. 1-200) a analizar estos aspectos. Véase también la bibliografía de la nota 734, en concreto la referida al pensamiento musical platónico en general y la referida a los aspectos éticos, políticos y educativos de la música en particular. Además, en los párrafos siguientes se ofrece importante bibliografía científica sobre cada uno de los diferentes aspectos concretos relacionados con el *ethos* musical que comenta de manera breve Isidoro de Sevilla.

⁸²⁶ Nótese al respecto el valor ético que adquiere la música en algunos de los relatos míticos que hemos venido comentando y que, sobre todo, se comentarán, a lo largo de esta tesis. Ya Homero refleja firmemente esta idea en la *Iliada* (9.185-195), donde, por ejemplo, se observa como Aquiles consigue tranquilizar su alma a través de la música. Homero ofrece otros cuantos ejemplos de esta teoría que, en su mayoría, son expuestos en apartados posteriores de este capítulo.

⁸²⁷ Me refiero tanto a la literatura citada en el capítulo anterior –que la sustenta metafísicamente–, como a la que se irá exponiendo en los subapartados siguientes –que además de sustentarla filosóficamente, constituye un muestrario, con ejemplos concretos, de los distintos usos de estas prácticas–.

⁸²⁸ Y que, según los textos conservados, se encuentra, mejor que en ningún otro lugar, primigenia, científica y magistralmente narrado en el *Timeo* platónico.

pitagórico-platónica posteriores al *Timeo*, entre los que destaca, con mucha diferencia, por la profundidad y la extensión de sus contenidos, el Libro II del tratado musical de Aristides Quintiliano⁸²⁹. Esta tradición filosófico-literaria, la de origen pitagórico-platónico, será la que llegue a Isidoro a través del neoplatonismo de la Antigüedad Tardía y el enciclopedismo tardoantiguo.

Hay que destacar la importante fundamentación que hizo del mismo tema Aristóteles, de orientación esencialmente psicológica basada en unos sólidos fundamentos físicos⁸³⁰. Su influencia posterior fue notable (ya se observa en algunas de las grandes escuelas filosóficas helenísticas), aunque desde nuestro punto de vista interesa destacar su influencia en el mundo tardoantiguo, donde el eclecticismo de los tratados musicales de esta época (muchos de los cuales, en principio, se relacionan con las corrientes pitagórica y platónica), permitió que sus ideas fuesen acogidas y sistematizadas junto a otras de origen pitagórico-platónico.

Además, la teoría ética de la música fue también un tema expuesto o comentado en época imperial en otros tratados musicales que no se realcionan, en principio, ni con las escuelas pitagórica y platónica, ni con la aristotélica. Entre estos tratados destaca por su importancia la *Harmónica* de Ptolomeo, quien dedica los capítulos 3-7 del Libro III a exponer su visión sobre estos temas.

No obstante, y a pesar de lo dicho, hay que destacar que esta idea también contó con algunos importantes detractores dentro de la intelectualidad griega, principalmente

⁸²⁹ Véase Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Aristides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29.

⁸³⁰ Aristóteles (384/383-322 a. C.), al igual que su maestro Platón, es considerado uno de los padres del pensamiento filosófico y científico occidental debido, al igual que Platón (a pesar de las distintivas características y del momento de partida de la obra de cada uno), a la originalidad, la profundidad, el rigor y la influencia de su obra. Las reflexiones aristotélicas sobre la música se hallan repartidas en muchos de los títulos que se le atribuyen (*Política*, *Poética*, *Problemas*, *Acerca de la sensación y lo sensible*, *Acerca del cielo*, *Metafísica*, *Ética a Nicómaco*, *Acerca del alma*...), aunque en algunos de ellos adquieren más profundidad y extensión (*Política*, *Problemas* o, de manera indirecta, *Poética*). Al igual que Platón, también estudia el fenómeno musical desde diferentes perspectivas o puntos de vista, entre los que destacan dos: el psicológico, del que derivan otros como el moral, el educativo, el hedonista y el estético, y el físico-acústico, con el que también se relacionan en cierta manera los anteriores. Fue maestro de Aristóxeno de Tarento y gracias al fruto de sus investigaciones el famoso discípulo obtuvo los fundamentos científicos sobre los que construyó su, por entonces, novedosa concepción musical (para este último aspecto, véase Barker, A., *The Science of Harmonics*..., pp. 105-112). Para su pensamiento musical, véanse los estudios de W. D. Anderson “Musical Developments in the School of Aristotle”, *Research Chronicle of the Royal Musical Association* 16, 1980, pp. 78-98; y *Ethos and Education*..., pp. 111-146; A. Barker, *Greek musical writings: I*..., pp. 170-183; A. Barker, *Greek musical writings: II*..., pp. 66-109.

dentro de las escuelas epicúrea y escéptica, entre los que hay que destacar a Filodemo de Gadara⁸³¹ y Sexto Empírico⁸³².

12.2. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN EL ESPÍRITU DEL HOMBRE EN LA OBRA DE ISIDORO DE SEVILLA

El *ethos* musical de raíz pitagórica y platónica es una idea que, simplificada en el concepto de la influencia que la música puede ejercer en el espíritu del hombre, constituye una realidad poliédrica que abarca distintos campos temáticos íntimamente relacionados. Isidoro no ofrece una noticia o reflexión de carácter general en la que exponga su visión sobre esa influencia de la música en el hombre, sino que ofrece unas pocas reflexiones sobre las distintas manifestaciones en las que esa influencia eticomusical se puede producir; algunas de las cuales, como veremos, son noticias repetidas (redactadas en muchos casos con fórmulas idénticas) a lo largo de la tradición literaria anterior. Por tanto, siguiendo el contenido de las noticias que expone el obispo

⁸³¹ Filodemo de Gadara (ca.110 - 40/30 a. C.) fue un famoso filósofo perteneciente a la escuela epicúrea. Fue quien introdujo esta doctrina en la península itálica, ya que vivió en Roma durante un tiempo y creó un aristocrático círculo epicúreo en Herculano. Precisamente, entre los papiros encontrados en Herculano se hallaron fragmentariamente las obras de Filodemo, *Sobre la música* y *Sobre los poemas*, que constituyen la principal vía que se tiene hoy día para conocer las reflexiones musicales de esta doctrina. Filodemo mantiene una postura crítica con el papel ético y educador de la música, situando en su lugar a la filosofía, ya que considera que la música no tiene como finalidad principal su influencia ética y mimética sobre el alma humana, sino que tiene una finalidad sensual y hedonista, puesto que existe para proporcionar placer. Para el epicureísmo, la concepción (y estética) de la música es puramente sensualista e irracional, por oposición a la concepción racionalista, teórica y metafísica propia del pensamiento pitagórico-platónico. Véanse, Wilkinson, L., P., “Philodemus on Ethos in Music”, *Classical Quarterly* 32, 1938, 174-181, Neubecker, A. J., *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine analyse von Philodems Schrift De musica*, Berlin, 1956, y Delattre, D., “Vers une reconstruction de l'esthétique musicale de Philodème (a partir du livre IV des *Commentaires sur la musique*)”, en C. Auvray-Assayas y D. Delattre (eds.), *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, pp. 371-384, París, 2001.

⁸³² Sexto Empírico, que vivió durante la segunda mitad del siglo II y murió a comienzos del siglo III, fue el último gran filósofo de la escuela escéptica. Su pensamiento aparece recogido en sus obras *Esbozos pirrónicos* y *Contra los matemáticos* (aunque esta última obra puede dividirse en dos partes: *Contra los matemáticos*, Libros I-VI, y *Contra los dogmáticos*, Libros VII-XI). Es precisamente en esta última obra donde se puede encontrar interesante información sobre algunas de las principales materias que componían la *enkiklios paideia*: gramática, retórica y las disciplinas matemáticas, entre las que se encuentra, lógicamente, la música. Aunque el pensamiento de Sexto estuvo fuertemente influenciado por el de Pirrón y Enesidemo, se puede observar cómo se inclina por un fenomenismo mucho más rigurosamente empírico y antimetafísico que le posiciona en una postura totalmente opuesta al dogmatismo metafísico y ético de la música propio de la doctrina pitagórico-platónica (y de otras escuelas filosóficas), impidiéndole además ni siquiera considerar (y juzgar) estos aspectos musicales, puesto que para él la música es exclusivamente un fenómeno sensible que no provoca más que una simple afección en el sujeto; no agota toda la realidad, realidad que, además, se considera incognoscible de hecho (no se le declara incognoscible de derecho puesto que así se caería en un dogmatismo negativo) para el hombre en cuanto a que cada sensación es percibida por los sentidos. Por tanto, si la música es exclusivamente un fenómeno, es decir, el producto de una sensación percibida por los sentidos, no tienen cabida la especulación, los conceptos o, ni siquiera, las certezas sobre ella, por lo que, en definitiva, estos aspectos son algo que no deberían preocupar al hombre. Véase, Redondo Reyes, P. “Sexto Empírico y la μουσική”, *Emérita* 72, 2004, pp. 95-119.

hispalense, he dividido este apartado en los siguientes bloques temáticos, que son analizados a continuación: la música como medio para *mover los afectos*; la utilización de la música en la educación; la utilización médica de la música o *meloterapia*; la utilización de la música como ayuda anímica para sobrellevar mejor las distintas obligaciones y las tareas cotidianas; y, por último (y por extensión), la influencia de la música sobre el resto de los seres vivos y la naturaleza. Todos estos aspectos se fundamentan bajo los mismos preceptos filosóficos.

En *Etym.*3.16, por ejemplo, Isidoro, además de tratar la armonía de las esferas, trata la influencia de la música en el estado anímico, en la naturaleza y los animales, la utilización de la música en la medicina, la utilización de la música en las tareas cotidianas y su uso en las batallas para el enaltecimiento del ánimo de los soldados. Además, en el capítulo inmediatamente anterior, concretamente en la primera parte del párrafo *Etym.*3.15.2, Isidoro trata la importancia de la música en la educación (recuérdese que las referencias isidorianas a la música pagana antigua eran tratadas a continuación, en la parte de final del párrafo *Etym.*3.15.2 y en *Etym.*3.15.3)⁸³³. En *Sent.*3.7.31-32, *Ecc. Off.*1.5, *Ecc. Off.*1.6.1, *Ecc. Off.*2.12.2, *Etym.*7.12.24 y *Etym.*11.3.30-31 se exponen importantes referencias (la última menos importante) sobre la influencia de la música en el alma humana. También resulta muy importante la información de los párrafos *Etym.*4.4.1 y *Etym.*4.13.3, donde Isidoro vuelve a tratar la relación de la música y la medicina. A estas referencias hay que añadir los fragmentos *Etym.*12.1.19 y *Etym.*12.6.11, donde vuelve a incidir en la idea de la influencia de la música sobre los animales. Interesantes también resultan dos fragmentos de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, concretamente en los apartados 9.4 (este ya comentado en el capítulo anterior) y 12 del comentario al Primer Libro de los Reyes, donde Isidoro también expone algunas reflexiones sobre la relación existente entre la música y la medicina, con ecos que recordarán al lector lo tratado en el capítulo anterior sobre la

⁸³³ Recuérdese igualmente que para todo lo relacionado con las fuentes de los capítulos 15 y 16 del Libro III de las *Etimologías* debemos remontarnos a lo ya dicho en el apartado 8.3.1 de esta tesis, donde se comentan las fuentes de estos capítulos, aspecto que nuevamente es referido y comentado en el apartado 11.1 de esta misma tesis. Por tanto, tan solo me limito a recordar que ya se indicó en su momento: todas estas reflexiones musicales de origen pitagórico-platónico contenidas en los capítulos 15 y 16 del Libro III de las *Etimologías* se inspiran fundamentalmente en Quintiliano (1.10.9-33) y en Casiodoro (en diferentes fragmentos de sus *Instituciones*), aunque también se encuentran en otros autores latinos tardoantiguos como Capela (9.921-929) –quien se basa especialmente en Arístides Quintiliano (2.4-5)–, o, en menor medida, Censorino. En aquel momento ya se analizaron las distintas similitudes que se dan entre el texto del gran rétor hispano, los textos de Casiodoro, los de algunos de los otros autores citados y los textos del obispo hispalense. Por tanto, tal y como se demostrará nuevamente, las fuentes utilizadas por Isidoro para los fragmentos analizados en este capítulo son, sin duda, Quintiliano y Casiodoro.

harmonía o música de las esferas. Por último, en el canon V de la *Regla de los monjes* isidoriana se observa una interesante reflexión sobre la utilización de la música en el trabajo.

Por tanto, he considerado necesario desglosar estas noticias relativas al *ethos* musical de acuerdo con su temática para poder analizarlas de manera individualizada en distintos apartados.

12.3. EL *ETHOS* MUSICAL ISIDORIANO. LOS *AFFECTOS*. LAS FUENTES DE ISIDORO

Dentro de esta doctrina ética de la música se encuentra un concepto característico de la historia de la cultura occidental que abarca los ámbitos de la retórica, la poesía, la expresión artística en general y, por supuesto, la música. Hablo del concepto de *afecto*, al que Isidoro también hace alusión. Este concepto, en latín *affectus*, al igual que *affectio* y otros derivados de la misma familia léxica, hace referencia al estado anímico, moral o físico al que es movido un individuo debido a una causa externa; en este caso debido a la música. Ambos términos latinos, *affectus* y *affectio*, son, sin embargo, de esencia griega y hunden sus raíces en los orígenes mismos de la retórica, la poesía y la música helénicas, codificándose posteriormente en las principales doctrinas filosóficas que tratan la música en la Antigüedad: la pitagórico-platónica y la aristotélica⁸³⁴.

Isidoro, en *Etym.*3.16.1, hace una breve alusión a esta idea utilizando las mismas fórmulas que la tradición literaria anterior: “*Musica movet affectus*”. La música, el teatro, las palabras o el arte MUEVEN los afectos. Los afectos son movidos (mudados, transformados, conducidos) por la causa externa que, en este caso, es la música. El pasaje isidoriano referido es el siguiente: “*Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*”⁸³⁵.

Al igual que ocurre con toda esta parte de su pensamiento, podemos rastrear su fuente de inspiración en Quintiliano, concretamente en 1.10.25, quien también habla de los afectos utilizando la misma fórmula (tradicional) de Isidoro: “*pertinet ad MOVENDOS audientium adfectus*”. El texto de Quintiliano es el siguiente:

⁸³⁴ Un completo análisis de estas ideas desde las diferentes disciplinas que históricamente las han trabajado (ya que se tiene en cuenta el punto de vista de la retórica, la poesía, la música...), se puede ver en la obra de Díaz Marroquín, L., *La retórica de los afectos*, Kassel / Zaragoza, 2009; especialmente pp. 13-153, así como la bibliografía (pp. 299-324), con una importante selección de títulos de todas las épocas que recogen estos temas (obviamente, también se incluye una gran selección de bibliografía científica actualizada). Además, véase la bibliografía indicada más arriba en la nota 825, especialmente las dos primeras obras citadas.

⁸³⁵ “*La música mueve los afectos y provoca en el alma diferentes sensaciones*”.

*atqui in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertinet ad movendos audientium adfectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulatione concitationem iudicis, alia misericordiam petimus, cum etiam organis, quibus sermo exprimi non potest, adfici animos in diversum habitum sentiamus*⁸³⁶.

Si resumimos el texto del gran rétor podemos fijar el siguiente cuadro comparativo:

ISIDORO	QUINTILIANO
<i>Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus</i>	<i>pertinet ad movendos audientium adfectus</i>

Quintiliano parte de los afectos provocados por el buen uso del discurso retórico para llegar a los afectos que produce la música, en concreto los provocados por los instrumentos musicales (véase el discurso “extendido” copiado encima del cuadro comparativo). Este hecho no deja de ser significativo pues no conviene olvidar que los términos *affectus*, *affectio* y sus derivados fueron originariamente tecnicismo del ámbito de la retórica, principalmente, y de la poesía y la música (entendidas como un todo), para pasar de ahí al resto de disciplinas artísticas (incluida, por tanto, la música de esencia más instrumental, a la que Quintiliano hace referencia en último lugar). Por otra parte, es conveniente resaltar que, ya en época tardía, encontramos una acertada explicación (y anómalamente extensa en un texto de sus características y época) del concepto de *affectus* en Boecio (*Mus.1.1*, 179-180 Friedlein⁸³⁷), aunque Isidoro parece haber ignorado esta fuente.

Desde otro punto de vista, resulta capital destacar que el concepto de *affectus*, como tantos otros, también fue asimilado por el pensamiento cristiano. Ejemplos de este hecho son las otras dos referencias musicales en las que Isidoro utiliza el término *affectus*: *Ecc.Off.1.5* y *Ecc.Off.1.6.1*.

⁸³⁶ “Ciertamente también en el discurso la elevación de la voz, su bajada y modulación sirve para mover los afectos del auditorio, y con un cambio de posición y del tono de modulación de la voz, por valarme del mismo término, buscamos la excitación del juez, con otro su clemencia, puesto que también con los instrumentos musicales, de los que no cabe reproducir un lenguaje oral, sentimos que nuestros corazones se sienten afectados en diverso estado de ánimo”.

⁸³⁷ Debido a la extensión del capítulo boeciano, indico la paginación de Friedlein.

En la primera de estas referencias (*Ecc.Off.1.5*), que he dividido en dos partes, situada dentro del capítulo dedicado a los salmos, se puede leer de una manera bastante clara y precisa la posición de Isidoro en relación a estos aspectos:

Cuius psalterium idcirco cum melodía cantilenarum suauium ab ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad compunctionem flectantur. [...] Propter carnales autem in ecclesia, non propter spiritales, consuetudo cantandi est institute ut, quia uerbis non compunguntur, suauitate modulaminis moueantur. Sic namque et beatissimus Augustinus in libris Confessionum suarum consuetudinem canendi adprobat in ecclesia, 'ut per oblectamenta, inquit, aurium infirmior animus ad AFFECTUM pietatis exsurgat'. Nam in ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius mouentur animi nostri ad flammam pietatis cum cantatur quam si non cantetur. Omnes enim AFFECTUS nostril pro sonorum diuersitate uel nouitate nescio qua occulta familiaritate excitantur magis cum suauis et artificiosa uoce cantatur”⁸³⁸.

Este texto está basado directamente en Agustín (*Conf.10.33.49-50*), a quien, excepcionalmente, “cita”; habiendo partes inspiradas de manera directa, pero no copiadas (en concreto, desde el comienzo del texto anterior hasta “*suauitate modulaminis moueantur*” –líneas 5-6–), y otras partes (desde “*Sic namque*” –línea 6– hasta el final) copiadas en su mayoría al pie de la letra, tal y como se puede observar en la siguiente tabla. Por tanto, han de notarse una vez más los métodos de trabajo de Isidoro, ya que en este caso copia dos pasajes concretos de Agustín (dentro del fragmento citado –*Conf.10.33.49-50*–), pero ordenándolos (invirtiendo su orden) y adaptándolos a su objetivo:

⁸³⁸ “Con frecuencia la Iglesia utiliza el salterio davidico con melodías de suaves cantinelas, para que más fácilmente el espíritu se incline a la compasión. [...] Por los sensuales, no por los espirituales, se introdujo en la Iglesia la costumbre de cantar, para que, a quienes no conmovían las palabras, se enterneciesen con la suavidad de la armonía. Así el bienaventurado Agustín, en el libro de sus Confesiones, aprueba la costumbre de cantar en la Iglesia ‘para que el halago de los oídos, dice, al ánimo débil se eleve a la degustación de la piedad, pues en las mismas santas exhortaciones más piadosa y ardientemente se levantan nuestras almas al ardor de la piedad mediante el canto que sin él. Todos nuestros afectos según la diversidad de sonos, acaso por la novedad, no me explico por qué misteriosa tendencia se excitan más mediante el canto que se ejecuta con suave y artística voz’”.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Sic namque et beatissimus Augustinus in libris Confessionum suarum consuetudinem canendi adprobat in ecclesia, ‘ut per oblectamenta, inquit, aurium infirmior animus ad AFFECTUM pietatis exsurgat’.</i>	<i>Conf.10.33.50: “proferens cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in AFFECTUM pietatis assurgat”.</i>
<i>Nam in ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius mouentur animi nostri ad flammam pietatis cum cantatur quam si non cantetur. Omnes enim AFFECTUS nostril pro sonorum diuersitate uel nouitate nescio qua occulta familiaritate excitantur magis cum suaui et artificiosa uoce cantatur.</i>	<i>Conf.10.33.49: “dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moueri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes AFFECTUS spiritus nostri pro sui diuersitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur”,</i> pudiéndose leer más arriba en el texto agustiniano la expresión: <i>“artificiosa uoce cantantur”</i>

En la segunda referencia, dentro del capítulo dedicado a los himnos cristianos (Ecc.Off.1.6.1) se puede leer: *“Itaque et in hymnis et psalmis canendis, non solum prophetarum sed etiam ipsius domini et apostolorum habemus exemplum et praecepta de hac re utilia ad mouendum pie animum et inflammandum diuinae dilectionis AFFECTUM”*⁸³⁹, pasaje copiado casi al pie de la letra de Agustín (Ep.55.18.34).

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Itaque et in hymnis et psalmis canendis, non solum prophetarum sed etiam ipsius domini et apostolorum habemus exemplum et praecepta de hac re utilia ad mouendum pie animum et inflammandum diuinae dilectionis AFFECTUM.</i>	<i>Sicut de hymnis et psalmis canendis, cum et ipsius Domini et Apostolorum habeamus exempla et praecepta. De hac re tam utili ad mouendum pie animum, et accenden dum diuinae dilectionis AFFECTUM.</i>

Además, en este sentido, aparte de las dos reflexiones expuestas (Ecc.Off.1.5 y 1.6.1), hay que destacar otras tres referencias muy interesantes pertenecientes a las *Sentencias* (3.7.31-32), a *Sobre los oficios eclesiásticos* (2.12.2) y al Libro VII de las *Etimologías* (Etym.7.12.24), ya que transmiten la misma idea de la influencia de la música sobre el espíritu del hombre (en estos casos Isidoro también se refiere a la música litúrgica), pero

⁸³⁹ “Además, no solo tenemos el ejemplo de los profetas para que cantemos himnos y salmos, sino que tenemos también el ejemplo del mismo Señor y de los apóstoles. Igualmente, disponemos de útiles preceptos sobre este tema, para que los himnos y los salmos hagan piadosamente mella en las almas e inflamen en ellas el afecto del amor divino”.

sin utilizar el término *affectus*, aunque, como se puede observar, continúan utilizando terminología que se puede leer en las anteriores.

La primera referencia (*Sent.*3.7.31-32) es, con mucha diferencia, la más completa, constituyendo un verdadero manifiesto del poder ético de la música dentro del pensamiento musical isidoriano:

Sicut orationibus regimur, ita psalmorum studiis delectamur. Psallendi enim utilitas tristia corda consolatur, gratiores mentes facit, fastidiosos oblectat, inertes exsuscitat, peccatores ad lamenta invitat. Nam quamvis dura sint carnalium corda, statim ul psalmi dulcedo insonverit, ad effectum pietatis animum eorum inflectit. Dum Christianum non vocis modulatio, sed tantum verba divina, quae ibi dicuntur, debeant commovere, nescio quo tamen pacto modulatione cauentis major nascitur compunctio cordis. Multi enim reperiuntur qui, cantus suavitate commoti, sua crimina plangunt, atque ex ea parte magis flectuntur ad lacrymas, ex qua psallentis insonuerit dulcedo suavissima⁸⁴⁰.

No existe, quizá, un texto en toda la obra de Isidoro que refleje mejor la evolución y completa asimilación por parte del cristianismo de las antiguas teorías de origen pagano relacionadas con el *ethos* musical. No obstante, debido a su importancia, sobre este texto volveré más adelante.

Este pasaje está inspirado en Agustín (*In.Psalm.Praef.*) y, en menor medida, en Ambrosio (*in.Psalm.118.Praef.*) y Nicetas de Remesiana (*Psalm.1*). Si exceptuamos algunas expresiones concretas, más bien palabras sueltas, que Isidoro copia de Agustín (“*Psalmus solemnitates decorat : Psalmus tristiam quae propter Deum est, mollit : Psalmus etiam ex corde lapideo lacrymas mouet*”), se puede afirmar que el texto es fruto del ingenio de Isidoro. Conviene recordar al respecto que las *Sentencias* son una obra muy elaborada que, además, presenta un estado muy acabado (quizá, estemos ante

⁸⁴⁰ “Como la oración nos guía, así el estudio de los salmos nos deleita, pues la práctica de salmodiar consuela los corazones afligidos, hace los espíritus más agradecidos, deleita a los melancólicos, despierta a los negligentes, invita al llanto a los pecadores. En efecto, por más duros que sean los corazones de los mundanos, tan pronto como suena la melodía del salmo, impulsa su alma a la práctica de la piedad. Aun cuando no sea la inflexión de la voz, sino las palabras divinas que en la salmodia se pronuncian, lo que debe conmover al cristiano, no sé de qué manera nace de la modulación del canto una mayor compunción. Pues son muchos los que, impresionados por la suavidad del canto, deploran sus crímenes, y en aquel pasaje se mueven más al llanto en el que se percibe muy suave la modulación del salmista”.

la obra más acabada de Isidoro, su verdadero testamento espiritual), por lo que la dependencia de las fuentes es mucho menor. En esta obra el doctor hispalense ha leído la fuente y la ha asimilado plenamente, pero, una vez realizado esto (y a diferencia de en otras ocasiones), escribe sus propias consideraciones de un modo mucho más personal e independiente.

Las dos referencias restantes (*Ecc.Off.*2.12.2 y *Etym.*7.12.24), aunque directamente relacionadas con la anterior, son mucho más pobres. En la segunda, hablando de los salmistas, Isidoro expone: “*Psalmistam autem et uoce et arte praeclarum inlustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcendinis animos incitet auditorum*”⁸⁴¹. En la tercera, hablando de los salmistas y lectores, se puede observar cómo, para Isidoro, no solo la música excita los ánimos de la asamblea, sino también las palabras pronunciadas por los salmistas, aspecto este último, el de la afectación del discurso y el de la influencia de las palabras en el espíritu del hombre, también interesante, que ya se ha podido observar más arriba en el texto de Quintiliano –1.10.25–): “*Lectores a legendo, psalmistae a psalmis canendis uocati. Illi enim praedicant populis quid sequantur, isti canunt ut excitent ad conpunctionem animos audientium; licet et quidam lectores ita miseranter pronuntiat, ut quosdam ad luctum lamentationemque conpellant*”⁸⁴².

Por tanto, una vez observada en la obra de Isidoro esta asimilación conceptual cristiana del término *afecto* en relación a la música, parece lógico considerar al obispo hispalense como un eslabón más (eslabón importante, eso sí) en la cadena cultural y literaria que transmite la idea (de origen pagano) del poder que la música ejerce sobre el hombre, utilizando, además, fórmulas características (como en *Etym.*3.16.1, donde se lee “*musica movet affectus*”), tantas veces repetidas.

Sin embargo, teniendo en cuenta la transcendencia de esta idea, la disparidad de las fuentes isidorianas (paganas y cristianas), su innata naturaleza enciclopédica, la enorme influencia que Agustín ejerció sobre Isidoro y el papel de Isidoro como padre y doctor de la Iglesia y hombre de su tiempo (época totalmente cristianizada), considero absolutamente necesario profundizar más en este análisis y concretar la verdadera

⁸⁴¹ “Es conveniente que el salmista despierte admiración y aceptación tanto por su voz como por su arte, para que pueda estimular las almas de los oyentes al deleitarse con la dulzura”.

⁸⁴² “De ‘leer’ reciben el nombre los lectores; igual que los salmistas, de ‘cantar salmos’. Los primeros leen al pueblo la doctrina que deben seguir; los segundos cantan para provocar el sentimiento de tribulación en el espíritu de los oyentes; aunque hay también algunos lectores que recitan con tanto patetismo, que arrastran a muchos al llanto y al lamento”.

posición que esta idea ocupa dentro de su pensamiento; o, dicho de otra manera: concretar si Isidoro creía verdaderamente en estos poderes éticos de la música, en la influencia de la música sobre el espíritu del hombre (“*musica movet affectus*”), o no.

12.3.1. SITUACIÓN DEL *ETHOS* MUSICAL EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

Desde el punto de vista pitagórico y platónico el *ethos* musical se fundamenta metafísicamente por la concepción pitagórica y platónica del universo explicada anteriormente⁸⁴³. Sin embargo, ya he explicado cómo los primeros autores cristianos “cristianizan” esta concepción del universo, adaptándola a la cosmogonía cristiana (concepción que, como he demostrado, recoge Isidoro). Pues bien, los autores cristianos antiguos también “cristianizan” la doctrina del *ethos* musical, desarrollando los antiguos enfoques paganos ya existentes y planteando nuevos problemas que surgen de la concepción cristiana del universo y la existencia. De entre todos los autores cristianos antiguos, el que analizó y expuso con más profundidad y tino estos aspectos fue, una vez más, Agustín.

Si acudimos a su *De musica*, se puede observar cómo el obispo de Hipona, en principio, no descarta el poder del oído y, por extensión, el de la percepción en general, tal y como observamos en expresiones como “*Quare illud nunc quaero, utrum sonus uersuum aliquando te aliqua per aures uoluptate commouerit*”⁸⁴⁴ (Mus.2.2.2). Sin embargo, este criterio siempre estará supeditado a la razón; es decir, al criterio pitagórico del número y al análisis de su estructura y relaciones: “*Nulla modo igitur dubitum est, quin te in sono, quo te delectari dicis, dimensio quaedam numerorum delectet, qua perturbata delectatio illa exhiberi auribus non potest*”⁸⁴⁵ (Mus.2.2.2). Por tanto, podemos observar una asimilación de los antiguos conceptos paganos que, tal y como ocurría con los conceptos esenciales de la *harmonia mundi* que he explicado, no chocan o se contradicen con el pensamiento y la doctrina cristianos. Estos conceptos justifican

⁸⁴³ Aunque pueden existir pequeñas variaciones según los autores, el razonamiento, en esencia, es el siguiente. El *número* es el principio que ordena armónicamente la totalidad del universo, incluido el alma del hombre y la música (cuyos números y proporciones –hallados en sus melodías y ritmos– son la manifestación más clara de los números y las proporciones de esa armonía universal). La música, por tanto, está constituida por las mismas proporciones que rigen el alma humana. Debido a eso, los números de la música pueden actuar sobre los números del alma humana e influir en ellos.

⁸⁴⁴ “*Por ello ahora te pregunto si acaso alguna vez el sonido de los versos a través de tus oídos te ha llegado a conmover con algún placer*”.

⁸⁴⁵ “*En modo alguno, por tanto, hay duda de que a ti en el sonido con el que dices deleitarte, te deleita una cierta medida de los números, una vez perturbada la cual, aquel deleite no pude ofrecerse a los oídos*”.

metafísicamente la teoría del *ethos* entre los cristianos, partiendo, obviamente, de la premisa de que todo lo creado es obra de Dios, incluidos la música y el alma humana, con sus números y proporciones. Por tanto, los números y las proporciones de la música pueden afectar e influir en los números del alma humana⁸⁴⁶.

Sin embargo, dando por hecho la certeza de la influencia que la música puede ejercer en el alma humana, los autores cristianos de los primeros siglos se encontraron con un nuevo problema que no había existido entre los autores paganos: la utilización o no de la música en el culto, ya que consideraban que la música, al ocasionar placer o deleite, podía también ocasionar distracciones a aquellos que asistían a la liturgia o a aquellos que sencillamente rezaban cantando.

Nuevamente Agustín fue el autor que más profundizó en estos aspectos. Para el obispo de Hipona, hombre sin lugar a dudas dotado de una sensibilidad y una curiosidad sin límite, la música tuvo que ser algo placentero, tal y como él mismo reconoce en algunos fragmentos (como los citados más arriba, donde habla del placer y el deleite). Así, refiriéndose a la modulación al comienzo de su tratado cuando analiza la famosa definición de la música, Agustín afirma que “*et uide, ubi magis habere sedem debeat hoc nomen, in eo motu, qui uelut liber est, id est per se ipse appetitur et per se ipse delectat*”⁸⁴⁷ (Mus.1.3).

No obstante, su posición ante la aprobación o no del placer que proporciona la música oscila a lo largo de toda su vida. En *De musica* se puede observar cómo varían sus posiciones dependiendo de si nos encontramos en los cinco primeros libros del tratado o en el Libro VI. En el Libro I, por ejemplo, tan sólo considera correcto dejarse llevar (de vez en cuando) por el placer siempre y cuando se haga para aliviar las preocupaciones, oponiéndose frontalmente a dejarse conquistar por él por puro deleite: “*ab ea uero capi uel interdum turpe atque indecorum est*”⁸⁴⁸ (Mus.1.4.5). Por el contrario, en el Libro VI rechaza casi de pleno el placer por entender que conduce al alma hacia cosas inferiores e impropias.

Estas dudas le condujeron a plantearse la propia validez de la música sensitiva (lejana a la metafísica –la teórica, la cosmogónica, la numérica y la interior–) como instrumento

⁸⁴⁶ Recuérdese lo expuesto en el capítulo anterior sobre los fundamentos de la concepción agustiniana de la armonía de las esferas.

⁸⁴⁷ “*mira dónde debe tener más su sede este nombre, en aquel movimiento que es, por así decir, libre, esto es, que por sí mismo es apetecido y por sí mismo deleita*”.

⁸⁴⁸ “*ahora bien, dejarse, en cambio, conquistar por él, incluso de vez en cuando, es torpe e indecoroso*”.

de alabanza a Dios. Al respecto, se pueden leer profundas y conmovedoras (y conocidas) reflexiones sobre estos aspectos (Conf.10.33):

*Verum tamen cum reminiscor lacrymas meas quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipso quod moveor non cantu sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco*⁸⁴⁹.

O, a continuación, (en el mismo capítulo), donde se decanta por mantener el canto dentro de la liturgia, pero con las reticencias y las dudas de quien tiene un profundo dilema espiritual dentro de sí:

*Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor, non quidem inretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum*⁸⁵⁰ *pietatis assurgat. Tamen cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallet non audire cantantem*⁸⁵¹.

Estos son solo algunos ejemplos de un profundo dilema moral que el obispo de Hipona traspasó junto al resto de su pensamiento musical a la música cristiana de los siglos siguientes, que, con los matices propios de cada época, continuó oscilando entre estas dos posturas.

⁸⁴⁹ “Cuando me vuelve a la mente el recuerdo de las lágrimas que cantos eclesiásticos me arrancaban en los comienzos de mi reconquistada fe, y cuando pienso en la conmoción que aun suscitan en mí, no el canto propiamente dicho, sino las palabras si se cantan con voz nítida y con la modulación más conveniente, reconozco de nuevo la suma utilidad de aquella práctica”.

⁸⁵⁰ Nótese la utilización del término *affectus* por parte de Agustín, usado con el mismo significado que Isidoro.

⁸⁵¹ “Así, pues, me siento indeciso entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables, inclinándome más bien, a pesar de no emitir una sentencia irrevocable, a aprobar el uso del canto dentro de la Iglesia, pues soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprendo que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantaban, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no haber oído cantar nada”.

Sin embargo, también hay que indicar que, a pesar de estas reflexiones profundamente filosóficas y existenciales, resulta evidente que la música, el canto, estuvo presente siempre en la liturgia cristiana y en la oración desde las primeras comunidades cristianas, como así lo demuestran los escritos patrísticos y el resto de fuentes de la época. Del mismo modo, si uno lee la obra del propio obispo de Hipona con una perspectiva de conjunto, se puede observar cómo, en líneas generales, no sólo se decanta por la utilización de la música en la liturgia, sino que anima al lector a ello. Un ejemplo conocido lo encontramos en su comentario al *Salmo 72*, donde exhorta a la utilización de la música en la liturgia y la oración. En dicho comentario encontramos sus famosas palabras (*in psalm.72.1*): “*Qui enim cantat laudem, non solum laudat, set etiam hilariter laudat: qui cantat laudem, non solum cantat, sed et amat eum quem cantat. In laude confitentis est predicatio: in cantico amantis affectio*”⁸⁵².

Dentro de este complejo mundo que tan bien y tan profundamente es reflejado en los textos de Agustín es desde donde se deben entender las reflexiones isidorianas (*Sent.3.7.31-32*, *Ecc.Off.1.5*, *1.6.1*, *2.12.2* y *Etym.7.12.24*) sobre las estrechas relaciones entre los elementos de la tríada música-espíritu-liturgia.

Por tanto, la posición de Isidoro en relación al poder ético de la música ha de quedar fijada entre todas las reflexiones expuestas y su propio contexto histórico y cultural.

En primer lugar, Isidoro es un enciclopedista, por lo que (especialmente en relación a lo expuesto sobre los afectos en *Etym.3.16.1*) ha de ser situado como un continuador de esta tradición de enciclopedistas tardoantiguos, a los que les une el contenido y los aspectos formales de las noticias que expone. Ha de recordarse que las fuentes de Isidoro son, en muchos casos, de origen pagano, y este caso, como se ha demostrado (recuérdese que se trata de Quintiliano), no es una excepción. Isidoro, por tanto, recoge y transmite una pequeña noticia de un aspecto fundamental de la teoría musical griega pagana de corte pitagórico y platónico. Para Isidoro, sin duda, “*musica movet affectus*”. En segundo lugar, Isidoro es un obispo. Por tanto, Isidoro recoge y asimila la concepción cristiana del *ethos* musical que se ha expuesto de forma somera al comentar el profundo pensamiento de Agustín, dando por hecho la existencia de esta influencia de

⁸⁵² “*Quien canta alabanzas, no solo alaba, sino que alaba con alegría. Quien canta alabanzas, no solo canta, sino que también ama a aquel a quien canta. En la alabanza hay enaltecimiento por parte del que alaba, y en el cántico, afecto del amante*”.

la música sobre el espíritu del hombre. No hay mejor muestra para demostrar este hecho que los distintos textos de Isidoro (*Sent.*3.7.31-32, *Ecc.Off.*1.5, 1.6.1, 2.12.2 y *Etym.*7.12.24) en los que el obispo hispalense expone o reflexiona sobre este fenómeno durante la utilización de la música en la liturgia. Del mismo modo, también dicen mucho en este asunto todos los textos en los que Isidoro defiende, anima, legisla o comenta la utilización de la música en la liturgia o comenta la utilización que hace de la música el pueblo hebreo según la *Biblia*. Por tanto, lejos quedan ya los problemas que se planteaban los autores paganos en relación al *ethos* musical y, desde luego, mucho más lejos quedan para Isidoro algunos de los hechos fabulosos asociados a estas cuestiones transmitidos a lo largo de los siglos. El pensamiento musical de Isidoro es completamente cristiano y sus inquietudes y objetivos pastorales y litúrgicos como obispo son completamente distintos.

Un hecho que corrobora lo lejos que quedan estas disquisiciones de origen pagano (en este caso fabulosas) sobre la influencia de la música en el espíritu del hombre y la poca importancia que le otorga Isidoro, lo podemos comprobar en el fragmento *Etym.*11.3.30-31 donde, basándose en Servio (*Aen.*5.864), habla del poder del canto de las sirenas: “*Sirenas tres fingunt fuisse ex parte uirgines, ex parte uolucres, habentes alas et ungulas: quarum una uoce, altera tibiis, tertia lyra caneant. Quae inlectos navegantes sub cantu in naufragium trahebant*”⁸⁵³; para terminar concluyendo: “*Secundum ueritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia*”⁸⁵⁴; eliminando de un plumazo la mera existencia de estos seres y los poderes de su música. Este pasaje isidoriano está prácticamente copiado al pie de la letra del citado pasaje de Servio.

⁸⁵³ “A las sirenas, que eran tres, se las imagina con un cuerpo mitad de doncella, mitad de pájaro, dotadas de alas y de uñas; una de ellas cantaba con su voz, otra con una flauta, y la tercera con la lira; con su canto atraían a los navegantes fascinados, que eran arrastrados al naufragio”.

⁸⁵⁴ “Pero lo cierto es que fueron unas meretrices que llevaban a la ruina a quienes pasaban, y éstos se veían después en la necesidad de simular que habían naufragado”.

ISIDORO	SERVIO
<i>Sirenas tres fingunt fuisse ex parte uirgines, ex parte uolucres, habentes alas et ungulas: quarum una uoce, altera tibiis, tertia lyra caneabant. Quae inlectos navegantes sub cantu in naufragium trahebant. Secundum ueritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia</i>	<i>Sirenas secundum fabulam tres, parte uirgines fuerunt, parte uolucres, Acheloi fluminis et Calliopes musae filiae. Harum una uoce, altera tibiis, alia lyra caneabat: et primo iuxta Pelorum, post in Capreis insulis habitauerunt, quae inlectos suo cantu in naufragia deducebant. Secundum ueritatem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia</i>

En tercer lugar, Isidoro es un hombre de su tiempo. La música fue un elemento fundamental de la liturgia visigoda. Al obispo hispalense no solo le quedan tremendamente lejos los problemas que afectaban a los autores paganos, sino que ni siquiera se plantea en ningún momento los profundos dilemas morales y litúrgicos de Agustín porque da por hecha la existencia y la utilización de la música en la liturgia (tal y como refleja en *Sent.*3.7.31-32, *Ecc.Off.*1.5, *Ecc.Off.*1.6.1, *Ecc.Off.*2.12.2 y *Etym.*7.12.24), consciente de sus beneficios si se utiliza correctamente, tanto a nivel ético y moral, como a nivel litúrgico, pues es un instrumento que otorga espiritualidad, grandiosidad y, también, embellecimiento al culto. Especialmente interesante en este sentido es el pasaje de *Sent.*7.30-33 y, dentro de este, los párrafos 31-32, ya expuestos, pues, a mi modo de ver, no existe un texto, incluyendo todos los anteriores, que refleje con más profundidad y claridad la total convicción de Isidoro en relación a la influencia que la música puede ejercer sobre el espíritu del hombre, y que, además, muestre con tanta claridad la superación (lógica en el caso de Isidoro) de muchos de los problemas que se plantearon los primeros padres de la Iglesia en relación a este tema.

Del mismo modo, el propio Isidoro, como cabeza de la Iglesia peninsular, se encargó de fijar y unificar el culto hispanovisigodo con su música. Si observamos los cánones de los concilios que presidió, se puede comprobar cómo Isidoro contribuye de manera notable a la fijación de la música en la liturgia. En este caso me estoy refiriendo concretamente a distintos cánones del IV Concilio de Toledo. El canon II ordena fijar un mismo culto, con sus oraciones y cantos, sin variación alguna para todo el reino visigodo. En esta misma línea, los cánones XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI indican cómo se deben realizar distintos cantos esenciales de la liturgia. Además, Isidoro ofrece mucha más información sobre la música litúrgica (especialmente sobre los diferentes cantos litúrgicos y sobre el origen bíblico de esos mismos cantos y su modo de

interpretarlos) que corrobora su posición a favor de la utilización de la música en el culto. Esta información es expuesta en muchos capítulos de *Los oficios eclesiásticos*, concretamente en 23 de los 72 capítulos que componen los dos libros de esta obra, y del Libro VI de sus *Etimologías*, concretamente los capítulos 2 y 19, dedicados a los libros de la Biblia y a los oficios litúrgicos respectivamente, que son, con mucha diferencia, los dos capítulos más extensos del Libro VI.

En este momento es importante hacer notar la existencia de otro pasaje de las *Sentencias* que puede llevar a equívoco. En dicho pasaje (3.14.9) se puede leer lo siguiente: “*Acceptabilior est sensibus lectio tacita quam aperta; amplius enim intellectus instruitur, quando uox legentis quiescit, et sub silentio lingua mouetur. Nam clare legendo et corpus lassatur, et uocis acumen obtunditur*”⁸⁵⁵. Este pasaje está situado dentro de un capítulo dedicado al coloquio, la conversación e incluso la diatriba. En él Isidoro argumenta los pros y los contras de este arte a la hora de aprender nuevos conocimientos, mostrándose en líneas generales a favor del mismo. Por tanto, este pasaje es tan solo una pequeña reflexión (o advertencia al lector si así se prefiere) a favor del uso, en ocasiones, de la lectura silenciosa en lugar de la lectura entonada⁸⁵⁶. Isidoro se limita a describir las ventajas de este tipo de lectura, cuestión que en ningún momento debe entenderse como algo contrario al uso de la música en la liturgia.

Por último, quiero hacer una breve mención a otro fragmento isidoriano muy relacionado con los contenidos aquí tratados, que será analizado posteriormente en el apartado 12.6, ya que comenta un aspecto mucho más relacionado con lo tratado en ese apartado que lo tratado en este. Se trata del canon V de la *Regla* isidoriana. En dicho Canon se observa cómo Isidoro anima a los monjes a cantar a Dios durante todo el día. Los motivos serán expuestos en el apartado 12.6, aunque, evidentemente, es un ejemplo

⁸⁵⁵ “*Es más agradable a los sentidos la lectura silenciosa que la entonada, ya que el entendimiento se instruye mejor cuando la voz del lector descansa y la lengua se mueve en silencio. Pues, al leer distintamente el cuerpo se fatiga y se debilita la agudeza de la voz*”.

⁸⁵⁶ En este pasaje isidoriano se puede observar una cierta inspiración agustiniana, concretamente en el famoso pasaje (*Conf.6.3.3*) en el que Agustín describe cómo Ambrosio leía para sí, mentalmente y sin mover los labios. En ese pasaje, después de describir las posibles ventajas de carácter cognitivo y espiritual que pudieron condicionar a Ambrosio para utilizar ese tipo de lectura, Agustín llega a conjeturar que la lectura de Ambrosio quizá se debiera a otros aspectos menos elevados, diciendo que el obispo de Milán leía de esta manera para evitar una frecuente tendencia de su voz a la fatiga, la afonía o la ronquera. Por tanto, las dos partes del texto de Agustín también se observan en el texto de Isidoro.

más de que Isidoro es plenamente consciente de los beneficios y la influencia que la música puede ejercer sobre el espíritu del hombre.

12.4. IMPORTANCIA Y USO DE LA MÚSICA EN LA EDUCACIÓN

La importancia de la música en la educación del pueblo griego está totalmente fuera de dudas, y su uso y orientación en la enseñanza grecorromana, tanto a nivel elemental como en niveles superiores, están bastante delimitados a día de hoy⁸⁵⁷. Si analizamos las fuentes literarias conservadas, durante la Atenas clásica de los siglos V y IV a. C. (aunque también, en menor medida, en el mundo clásico griego en general), se observa un aumento del interés por los aspectos relativos al *ethos* musical y la educación, interés que en aquel momento se encuentra ligado de manera indisoluble a la nueva visión sociopolítica de esta polis griega, marcada por su democracia, y al concepto de ciudadano asociado a ella. Este contexto, unido a la característica inclinación del pueblo griego hacia la especulación filosófica, provocó que en esta época se produjese un elevado número de profundas reflexiones sobre estos temas (*ethos* musical y educación), entre las que sobresalen las de Damón de Oa⁸⁵⁸, primero, y las de Platón⁸⁵⁹ y Aristóteles⁸⁶⁰, después, abriéndose una vía de pensamiento que será desarrollada desde ese momento a lo largo de toda la Antigüedad y en todo el mundo antiguo, siendo

⁸⁵⁷ Sobre la importancia de la música en la educación del pueblo griego ya se expuso un panorama general en el capítulo 10 (indicando bibliografía específica) al tratar los orígenes de las artes liberales y conceptos como la *enkiklios paideia*, la *humanitas* romana y otros relacionados. Para una visión general del panorama educativo griego sigue siendo imprescindible la ya varias veces citada obra de H. I. Marrou, *Historia de la educación...*, pp. 19-295.

⁸⁵⁸ Fue un filósofo y músico ateniense del demo de Oa que vivió en el siglo V a. C. Fue discípulo de Pródico y del músico Lamprocles y maestro de ilustres alumnos como el músico Dracón, Pericles o Sócrates (D.L.2.19), datos que nos hablan de su prestigio. Su pensamiento musical, partiendo de principios de carácter pitagórico, se centra en el estudio de los aspectos éticos, educativos y políticos de la música, otorgando a esta disciplina un lugar principal dentro del sistema educativo (y, por extensión, dentro del sistema político de Atenas) gracias a la influencia que esta podía ejercer sobre el espíritu del hombre. Mantuvo una postura tradicional en relación a la música, oponiéndose a las nuevas formas que por esa época estaban apareciendo en Grecia, representadas por los seguidores del nuevo ditirambo. Teniendo en cuenta las fuentes conservadas puede ser considerado el teórico musical más importante anterior a Aristóxeno, aunque tan solo se han conservado unos pequeños fragmentos de sus escritos (concretamente de su obra *Areópago*, sobre el ritmo y el valor ético de la música). Lo que sabemos de él se debe en gran parte a la obra de Platón, que refleja la deuda y la gran consideración que Platón sentía por él, así como a la obra de otros escritores posteriores que trataron estos aspectos musicales, tal y como ocurre con Ateneo (14.628c) o Arístides Quintiliano (2.14). Véanse, los escritos de W. D. Anderson, “The importance...” y *Ethos and Education*...pp. 36-42; y de C. Lord, “On Damon and music education”, *Hermes* 106, 1978, pp. 32-43.

⁸⁵⁹ Sobre Platón, véase la nota 734. Allí ya se indicó bibliografía científica específica sobre Platón y la educación musical.

⁸⁶⁰ Sobre Aristóteles, véase la nota 830. Allí ya se indicó bibliografía científica específica sobre Aristóteles y la educación musical.

observable en varios de los principales textos musicales conservados, entre los que destaca nuevamente el Libro II del tratado de música de Arístides Quintiliano.

Sin embargo, el obispo hispalense en este caso no relaciona la utilización de la música en la educación con sus poderes éticos y psicológicos, sino que se limita a subrayar la importancia de la música en la educación griega ligándola a sus antiquísimos orígenes míticos (*Etym.*3.15.2): “*Post quos [refiriéndose a los héroes-músicos míticos] paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis, eratque tam turpe musicam nescire quam litteras*”⁸⁶¹. Con esta ligazón del uso educativo de la música con sus orígenes míticos, Isidoro parece interesado en destacar la antiquísima y consabida importancia que tuvieron la música y la poesía como bases de la educación intelectual y espiritual del pueblo griego⁸⁶², especialmente hasta el establecimiento de sistemas educativos más complejos y completos, observables, ya de forma clara, en la época helenística⁸⁶³.

Isidoro en esta ocasión no copia la información de Quintiliano, aunque, de acuerdo con los contenidos que expone el rétor hispano, parece que se inspira nuevamente en él, al igual que hace con todo este tipo de noticias relacionados con los aspectos pitagóricos y platónicos de la música y las utilidades de la música antigua.

Quintiliano ofrece abundante información sobre la importancia de la música en la educación, aunque, en su caso, se centre exclusivamente en la educación del orador, eje vertebrador de su magna obra y objetivo y finalidad de la misma. Esto explica que sea

⁸⁶¹ “*Después de ellos, poco a poco esta disciplina fue desarrollándose y ampliándose de muy diversas maneras, hasta el punto de que tan torpe resultaba desconocer la música como ignorar las letras*”.

⁸⁶² La música (unida desde la noche de los tiempos a la poesía y, por tanto, a la gramática) constituyó la educación elemental de carácter intelectual y espiritual del pueblo griego hasta prácticamente la época clásica, aunque poco a poco (y ya durante la época clásica) fue ocupando un segundo lugar al ir cediendo su supremacía a los estudios puramente gramaticales. Para hacernos una idea, véase Marrou, *Historia de la educación...* pp. 32-45, para la antigua educación espartana, y pp. 58-69, para la antigua educación ateniense (ambas hasta la época clásica). En dichas páginas se observa la importancia de la Música y la Gramática (la poesía) como estudios elementales. Para el aumento de la importancia de la Gramática a partir de la época clásica, véanse pp. 70-109.

⁸⁶³ En estos sistemas educativos se impartía una cantidad de contenidos mucho mayor que la impartida en épocas anteriores debido esencialmente al paulatino desarrollo de todas las ramas del saber, especialmente desde los ámbitos filológicos, humanísticos en general y científicos; desarrollo que creció de manera exponencial a partir de la época clásica y, sobre todo, durante la época helenística. Esto provocó que aumentasen notablemente los contenidos que debían ser enseñados, no solo los pertenecientes a unos niveles más elevados, sino también los pertenecientes a una enseñanza de carácter básico. Al aumentar los contenidos, el sistema educativo se hace más exigente, complejo y completo. Para una visión global y clarividente del currículum de los estudios primarios, secundarios y superiores de la educación helenística, véase Marrou, *Historia de la educación...*, pp. 200-283. Ya se indicó que en esta época es cuando se desarrolla el concepto de *enkiklios paideia*. Puede verse, si se desea, la ya citada introducción del capítulo 10. También Marrou, *Op. cit.*, pp. 129-155.

en este punto donde se observa una mayor diferencia en relación a la cantidad de información que ofrecen Quintiliano e Isidoro, ya que en la gran obra del famoso rétor se puede encontrar mucha más información sobre la importancia y utilidad de la música en la educación que en la gran obra del obispo hispano, donde la información es menor, también debido, sin duda, a las características de su obra y a su contexto cultural. No obstante, a pesar de esta cantidad de información en la obra de Quintiliano, tan sólo he encontrado dos noticias que resalten a la vez la importancia y la antigüedad de la música como elemento fundamental de la educación y la cultura griegas y se puedan, por tanto, relacionar directamente con las de Isidoro. La primera en 1.10.9:

*Atque ego vel iudicio veterum poteram esse contentus. nam quis ignorat 'musicen', ut de hac primum loquar, tantum iam illis antiquis temporibus non studii modo, verum etiam venerationis habuisse, ut idem musci et vates et sapientes iudicarentur, mittam alios, Orpheus et linus*⁸⁶⁴.

La segunda en 1.10.10: "*omnium in litteris studiorum antiquissimam 'musicen' extitisse*"⁸⁶⁵.

Las restantes referencias, aunque fundamentales, y, en cierta manera, relacionadas con la de Isidoro, pertenecen a otras épocas de la historia griega. Ofrece información relativa a la enseñanza conjunta o, al menos, relacionada de la música y las letras en 1.10.17-18, así como otras noticias que destacan la baja consideración cultural y social de aquellos que no conocían la música. Entre estas últimas destacan la información expuesta en 1.10.21, cuando Quintiliano reproduce un proverbio griego que hablaba sobre esto: "*indoctos a Musis atque a Gratiis abesse*"⁸⁶⁶; y la expuesta en 1.10.19, cuando Quintiliano comenta como a Temístocles le tuvieron por un hombre sin letras ("*est habitus indoctior*"⁸⁶⁷) al afirmar tras un convite que no sabía tocar la lira. Además, el rétor ofrece otras tantas ideas relativas a la importancia capital que la enseñanza de la música tenía para los antiguos griegos en 1.10.10 y, sobre todo, en 1.10.15, donde

⁸⁶⁴ "Y he aquí que yo podría darme por satisfecho ya con el dictamen de los antiguos. Porque, ¿Quién no sabe que la Música, para hablar primeramente de ella, tuvo ya en aquellos tiempos antiguos no solo tan grande cultivo, sino también tal grado de veneración que, por no mencionar a otros, Orfeo y Lino llegasen a ser tenidos al mismo tiempo por músicos, videntes y sabios?".

⁸⁶⁵ "Entre todas las ciencias del espíritu es la más antigua la Música".

⁸⁶⁶ "alejados de Musas y Gracias están los incultos".

⁸⁶⁷ "Fue tenido como menos culto".

señala la importancia que tuvo la educación musical para algunas de las más importantes escuelas filosóficas de la Antigüedad, como la platónica o la estoica.

Por su parte, en época tardía, también Casiodoro realizó algunas consideraciones al respecto en *Inst.*2.5.10 y en *Inst.*2.5.1, donde cita como autoridad a Censorino. No obstante, ninguna de estas últimas consideraciones es recogida de manera directa o indirecta por Isidoro.

En último lugar, es necesario realizar una pequeña observación a esta noticia isidoriana comentada (*Etym.*3.15.2), relacionándola con la realidad de la época hispanovisigoda. No trato de buscar una doble lectura a este fragmento porque considero que no la tiene. Pienso que el obispo hispalense se limita únicamente a destacar el poder y la importancia que la música y la poesía tuvieron para la educación del pueblo griego desde sus orígenes (aspecto ya expuesto más arriba), sin hacer referencia alguna a la época hispanovisigoda, ni a sus propias reflexiones o a su manera de entender la educación.

Sin embargo, también considero que es más que probable que Isidoro tuviese una idea más o menos parecida a la que expone, teniendo en cuenta la realidad educativa hispanovisigoda analizada en el capítulo 4. Pienso que es muy probable que el obispo hispalense considerase la música como uno de los pilares básicos de la educación, aunque no lo exponga de manera explícita en ningún momento de su obra.

En líneas generales poco se puede añadir a lo dicho en el capítulo 4 sobre el currículum impartido en las instituciones educativas hispanovisigodas. Tampoco pretendo decir nada nuevo en este momento. Sin embargo, sí que quiero destacar el papel fundamental que en dicho currículum tuvieron la Gramática y la Música (papel ya analizado en su momento), disciplinas que, con las salvedades propias de los cambios producidos por los siglos, se corresponden perfectamente con la Música y la Poesía griegas a las que hace referencia Isidoro en su fragmento.

Por tanto, este pasaje isidoriano relativo a la educación griega, sin pretender ser un reflejo consciente de la época hispanovisigoda o del propio pensamiento del obispo, contiene una relación mucho más profunda con esta época de lo que a primera vista pudiera parecer, aunque esto sea debido a factores externos, relativos a la propia evolución histórica de la educación.

12.5. EL PODER MÉDICO DE LA MÚSICA Y SU UTILIZACIÓN EN LA CURACIÓN DE ENFERMEDADES

Ya se habló en el capítulo 10, el dedicado a las artes liberales, del verdadero lugar que ocupa la medicina dentro del pensamiento isidoriano teniendo en cuenta su relación con el resto de las disciplinas liberales⁸⁶⁸. En este momento expongo, contextualizo y analizo, siempre teniendo en cuenta el resto de su pensamiento musical y del pensamiento isidoriano en general, sus reflexiones sobre la *meloterapia*; es decir, sobre el poder sanador de la música, el poder sanador del *melos*⁸⁶⁹; materia que, aunque puede ser fundamentada desde distintas posturas, en el caso de Isidoro se trata de otro de los ámbitos fundamentales relacionados con el poder ético de la música y la influencia de la música en el espíritu del hombre que, a su vez, dependen de la concepción harmónica (numérica) del universo de origen pitagórico-platónico anteriormente expuesta⁸⁷⁰.

⁸⁶⁸ Véase especialmente el apartado 10.4.2.5.

⁸⁶⁹ Nótese que, de acuerdo con las palabras de Isidoro y con la propia tradición musical grecolatina anterior, en este caso me estoy refiriendo al poder sanador de la música, de los sonidos musicales, de la pura melodía (con el ritmo); distinguiéndolo del poder sanador de la palabra, práctica también frecuente en la Antigüedad. En muchas ocasiones el poder curativo de la palabra puede ir asociado al de la música debido a la propia concepción de la música griega (ya expuesta). El poder sanador de la palabra, en algunas de sus variantes como el exorcismo, también es frecuente en épocas posteriores como la de la Hispania visigoda de Isidoro de Sevilla.

El empleo de la palabra con fines terapéuticos en la Antigüedad se puede dividir en tres tipos, según Luis Gil Fernández (*THERAPEIA. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 2004, pp. 217-218, obra capital en estos aspectos). Una forma religiosa: la plegaria. Una forma humana y profana; es decir, “*la conversación persuasiva y el decir placentero*”. Por último, una variedad mágica que, a su vez, el autor divide en *epōdē* (en latín *incantum*), un equivalente de la práctica del ensalmo, y exorcismo. Según palabras de Gil Fernández: “*En los dos primeros casos la palabra humana actúa de un modo mediato, bien como transmisora de una súplica a los dioses, bien como portadora de un consejo, un mensaje o simplemente de un recreo para el espíritu que, por distraer la atención del dolor moral o físico, puede operar a modo de tratamiento sintomático haciéndolo remitir pasajeramente. En cambio lo típico de la palabra mágica es su actuación ‘ex opere operato’, una vez salida de los labios, como si cobrase una entidad autónoma e independiente de quien la profirió y tuviese una virtud propia...*”. Gil Fernández también define la *epōdē* y el exorcismo (práctica esta última que interesa especialmente delimitar dentro del uso terapéutico de la palabra –desligado del uso de la música– debido a su aparición en algunos textos de la época visigoda que así lo corroboran): “*El exorcismo, en la forma en que nos es conocido en Grecia, es de aparición tardía y responde a una concepción demoníaca de la enfermedad: su finalidad es netamente expulsatoria y en consecuencia la fórmula en que se expresa, cuya parte fundamental es la conminación a la salida, adopta formas muy distintas a las características de la ‘epōdē’.* Esta última, mucho más antigua, corresponde a un estadio fluctuante entre el dinamismo y el demonismo, y sus fines, como más abajo se especificará, son muy diferentes, así como es mucho más variado su aspecto formal”. Además, hay que tener en cuenta que el empleo de la palabra con fines terapéuticos generalmente va asociado a otras prácticas farmacológicas, quirúrgicas, religiosas o mágicas (p. 238). Para la *epōdē*, sus formas y su aplicación, véanse pp. 217-244. Para el exorcismo, pp. 326-333.

⁸⁷⁰ Para una visión general y completa de la *meloterapia* en la Antigüedad, véanse Gil Fernández, L., *THERAPEIA*, especialmente pp. 283-326; Barker, A., *Psicomusicología...*, pp. 75-95, 131-141; Figari, J., “Musique et médecine dans la philosophie présocratique”, Mortier-Waldschmidt, O. (ed.), *Musique & Antiquité. Actes du colloqued’Amiens*, París, 2006, pp. 121-145.

El poder sanador de la música es el segundo de los aspectos derivados de toda la doctrina ética de la música al que Isidoro dedica más atención; exponiendo varias noticias interesantes sobre ello repartidas en tres pasajes de sus *Etimologías*, *Etym.*3.16.3, *Etym.*4.4.1 y *Etym.*4.13.3; y en dos extensos pasajes de sus *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, concretamente en los capítulos 9 (párrafo 4) y 12 (párrafos 1 y 2) del comentario al Primer Libro de los Reyes. Estas noticias las podemos dividir en dos tipos de acuerdo con su contenido. En primer lugar, se pueden observar reflexiones de carácter general acerca del poder médico de la música. En segundo lugar, varios ejemplos de curaciones realizadas por famosos personajes a través de la música. Dentro del primer grupo, Isidoro expone dos reflexiones, una en *Etym.*3.16.3 y otra en *Etym.*4.13.3. Al segundo grupo pertenecen las restantes. Dentro de este segundo grupo, hay que destacar un aspecto que afecta a las noticias expuestas en *Etym.*3.16.3, donde expone una sola noticia, y *Etym.*4.13.3, donde expone dos noticias. La primera de estas dos noticias expuestas en *Etym.*4.13.3 coincide parcialmente (en contenido y forma) con la expuesta en *Etym.*3.16.3.

12.5.1. REFLEXIONES ISIDORIANAS DE CARÁCTER GENERAL

Es muy probable que la *meloterapia* tuviese un origen popular y ancestral, puesto que, si hacemos caso a las fuentes, podemos observar cómo el pueblo griego creía en estas utilidades terapéuticas de la música desde sus orígenes más remotos. Ya Homero da muestras de ello en su obra cuando, en el Canto IX de la *Ilíada*, el alma de Aquiles⁸⁷¹ sufre una curación milagrosa gracias a la música; o (siguiendo a Luis Gil⁸⁷²), en el Canto I, los aqueos cantan un peán para erradicar la peste que azota su campamento (*Il.*1.472-474). Del mismo modo, también resulta ilustrativo el comportamiento de Agamenón (*Od.*3.260-280), quien dejó a un aedo para que calmara las apetencias sexuales de Clitemnestra a través de la música mientras él luchaba en la Guerra de Troya.

Sin embargo, estos planteamientos no hay que entenderlos exclusivamente como pintorescas acciones producidas por creencias populares. Tal y como se ha expuesto anteriormente en relación a la armonía de las esferas, al poder ético de la música y a su utilización en la educación, y tal y como es de esperar teniendo en cuenta la

⁸⁷¹ *Il.*9.185-195. Pasaje ya citado anteriormente. Este pasaje también es referido por estos mismos motivos por autores posteriores como Plutarco (*Mus.*40) y Sexto Empírico (*M.*6.10).

⁸⁷² Gil Fernández, L., *THERAPEIA*..., pp. 286-287.

idiosincrasia del pueblo griego, estas convicciones que conducen a la utilización médica de la música también fueron sustentadas filosóficamente a lo largo de toda la Edad Antigua. Luis Gil⁸⁷³ define con precisión lo acertado de los planteamientos helenos:

“Los griegos descubrieron todos los efectos psicológicos y psicosomáticos de la música y les dieron una explicación que, con las lógicas variantes del lenguaje científico, viene a ser en el fondo idéntica o muy similar a la de que desde el Renacimiento a nuestros días se les ha dado”.

Los primeros en fundamentar la *meloterapia*, como ocurre también con muchos otros campos relacionados con la música, fueron los pitagóricos⁸⁷⁴. Pero, al igual que ocurre en esos otros campos, los testimonios conservados sobre estos primeros pitagóricos también proceden de fuentes secundarias. En cualquier caso, ya se ha indicado más arriba que todo parte del concepto filosófico y matemático de *número* como principio ordenador del cosmos (es decir, *número* en su dimensión metafísica y *número* en su dimensión matemática). También se ha indicado que todo el universo está constituido por ese principio del *número* y que todo el universo es armonía, ya que la armonía también está constituida por números y proporciones perfectos⁸⁷⁵. Para los pitagóricos, las enfermedades son producidas debido a desajustes de esa armonía universal, desajustes que pueden ser provocados por múltiples causas. Del mismo modo, la música está constituida por número y la música es armonía. Por tanto, ese pequeño desajuste de la armonía universal que produce la enfermedad puede ser ajustado mediante la utilización de la música correcta, de la armonía correcta, o, dicho de otro modo, del número y la proporción correcta.

Desde dentro de este planteamiento de origen pitagórico (que, como hemos empezado a ver y veremos más adelante, llega a Isidoro a través del neoplatonismo y el enciclopedismo tardoantiguo) es desde donde hay que entender las ideas generales que expone el doctor hispalense sobre la estrecha relación entre el cuerpo humano y la

⁸⁷³ *Ídem*, p. 317.

⁸⁷⁴ Véase *Ídem*, pp. 307-316.

⁸⁷⁵ Se ha de recordar nuevamente el complejo concepto de armonía griego, ya explicado en la nota 5. En este fragmento adquieren relieve las acepciones de “ensamblaje”, “juntura”, “encaje” “unión”, “ajuste” o, incluso, “proporción” o “ley”.

música; principalmente la expuesta en *Etym.*3.16.3, ya que es la idea que justifica filosóficamente su posición ante la *meloterapia*: “*Sed et quidquid loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur per musicos rythmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum*”⁸⁷⁶. Ya se expuso más arriba que para Isidoro, como para cualquier cristiano, todo lo creado es obra de Dios: el universo, el alma del hombre, el cuerpo humano y la música; todo forma parte de la armonía universal. Por tanto, desde el punto de vista metafísico, la utilización médica de la música no solo no contradice en esencia al pensamiento cristiano, sino que queda plenamente justificada dentro del mismo.

La segunda de estas referencias (*Etym.*4.13.3) se ha de entender desde un punto de vista totalmente literal, siendo, sin duda, una consecuencia de la anterior: “*Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur*”⁸⁷⁷. Recuérdese que el Libro IV de las *Etimologías* está dedicado a la medicina y el pasaje *Etym.*4.13 habla de la formación que un médico debe tener en las distintas artes liberales o, dicho de otro modo, habla sobre cómo contribuyen las distintas artes liberales a la formación de un buen médico. Por tanto, este pasaje está indicando que el médico no debe ignorar la música por los motivos expuestos. Se trata de una breve introducción a los dos ejemplos concretos de curaciones a través de la música que Isidoro va a exponer a continuación.

La fuente directa del pasaje de *Etym.*3.16.3, al igual que de la gran mayoría de las referencias sobre la utilización médica de la música, es Casiodoro, quien escribe en *Inst.*2.5.2: “*quicquid enim loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rithmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum. musica quippe est scientia bene modulandi; quod si nos bona conversatione tractamus, tali disciplinae probamur semper esse sociati*”⁸⁷⁸. Por tanto, se puede observar una copia prácticamente literal de parte del texto casiodoriano. De hecho, si simplificamos el fragmento casiodoriano, podemos observar el siguiente cuadro comparativo. Los textos coinciden palabra por palabra.

⁸⁷⁶ “E incluso cuanto hablamos, y también las íntimas pulsaciones de nuestras venas, muestran por sus ritmos cadenciosos su vinculación a las virtudes de la armonía”.

⁸⁷⁷ “E incluso no debe ignorar la música, pues muchas son las enfermedades que, como puede leerse en los libros, han sido tratadas utilizando esta disciplina”.

⁸⁷⁸ “Incluso cuando hablamos, las íntimas pulsaciones de nuestras arterias se asocian por su ritmo cadencioso a las virtudes de la armonía, porque la música es la ciencia del modular bien. Si meditamos esto con buena disposición, nos damos cuenta de que estamos asociados siempre a tal disciplina”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Sed et quidquid loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur per musicos rythmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum</i>	<i>quicquid enim loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rithmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum.</i>

Casiodoro, por su parte, se basa directamente en Censorino (12), quien relaciona esta información con Herófilo de Calcedonia⁸⁷⁹, de quien afirma lo siguiente: “*Herophilus autem, artis eiusdem professor, uenarum pulsus rhythmis musicis ait moueri*”⁸⁸⁰. También Marciano Capela (9.926) hace referencia al mismo médico: “*Herophilus aegrorum uenas rhythmorum collatione pensabat*”.

La fuente directa del pasaje de *Etym.*4.13.3 también es Casiodoro, concretamente *Inst.*2.5.9, donde se puede leer: “*multa sunt autem, quae in aegris hominibus per hanc disciplinam leguntur facta miracula*”. Por tanto, se puede observar una estrechísima relación entre ambos textos, el isidoriano y el casiodoriano, en los que aparecen palabras y expresiones exactamente iguales.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur</i>	<i>multa sunt autem, quae in aegris hominibus per hanc disciplinam leguntur facta miracula</i>

12.5.2. EJEMPLOS DE CURACIONES CONCRETAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Isidoro expone tres ejemplos concretos de curaciones realizadas a través de la música. Dos de ellos, expuestos solo una vez, se encuentran en el Libro IV de las *Etimologías*, en *Etym.*4.4.1 y *Etym.*4.13.3 respectivamente. El otro es expuesto hasta en cuatro ocasiones. Dos de ellas en las *Etimologías*, *Etym.*3.16.3 y *Etym.*4.13.3, y otras dos en sendos párrafos, 9.4 y 12, del comentario al Primer Libro de los Reyes en las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*. No obstante, hay que destacar las obvias diferencias entre los tres ejemplos. El primero de ellos es un caso especial, ya que es protagonizado por un dios pagano, Apolo, personaje, por tanto, de naturaleza no

⁸⁷⁹ Herófilo de Calcedonia (s. III d. C.) fue el más famoso médico alejandrino junto con Erasístrato. Estudio, entre otras muchas cosas, la cadencia y la intensidad de las pulsaciones cardiacas; de ahí la afirmación de Censorino. Véase Staden, H. von, *Herophilus: The art of the medicine in Early Alexandria*. Edition, translation and essays, Cambridge, 1989, pp. 35-88 para su vida y escritos, y pp. 169-241 y 262-288 para sus estudios sobre el aparato circulatorio, con especial atención a la cadencia del pulso en pp. 262-288.

⁸⁸⁰ “*Herófilo, maestro en este mismo arte de la medicina, dijo que los latidos de las venas se producían con ritmos musicales*”.

humana. El segundo ejemplo corresponde a un médico, un "hombre de ciencia" relacionado con el mundo clásico y pagano. El tercero, por su parte, es protagonizado por un personaje bíblico, alejado de la ciencia clásica y relacionado con la tradición cultural judeocristiana. Por tanto, si exceptuamos el caso de Apolo, Isidoro, al igual que Casiodoro y otros escritores cristianos anteriores, recoge prácticas de *meloterapia* de las dos principales tradiciones culturales del Occidente latino altomedieval, la grecolatina y la judeocristiana. Del mismo modo, en Isidoro se dan dos modos distintos de utilización médica de la música. Uno de ellos, el segundo, contextualizado dentro de un marco puramente científico (dentro de los avances lógicos de la ciencia antigua), mientras que el otro, ejemplificado por los ejemplos primero y tercero se encuadran dentro de un ámbito más cercano a lo divino o lo milagroso. Entre estos dos últimos ejemplos destaca por su importancia el tercero.

12.5.2.1. APOLO

En primer lugar, se ha de señalar una breve noticia que no constituye un ejemplo de curación concreta, pero que constituye el primer ejemplo (cronológicamente hablando) que se puede rastrear en toda obra de Isidoro que hable sobre una escuela médica que utiliza la palabra y la música para curar. En dicha noticia, situada en *Etym.*4.4.1, se observa una interesante relación entre Apolo, la música y la medicina, donde se puede leer: "*Prima Methodica inventa est ab Apolline, quae remedia sectatur et carmina*", noticia que es traducida en *Etym.*BAC (p. 475) como: "*La primera de todas, la metódica, ideada por Apolo, iba acompañada de medicamentos y conjuros*".

Nótese cómo el término *carmina* es traducido como *conjuros*, dando a entender que estamos ante un claro caso de *incantum*, explicado más arriba en la nota 869. Sin embargo, yo considero más acertado traducir *carmina* con los términos *cantos* o *poemas*, ya que me parece muy importante destacar los evidentes matices musicales de dicha palabra. El término *carmen* y los usos que Isidoro hace de él en sus textos musicales son analizados con mucho más detenimiento en el apartado 14.5.2. Si hacemos caso a esos usos, se puede observar cómo Isidoro utiliza este término fundamentalmente con sus acepciones musicales y, dentro de estas, destacando los componentes métricos y rítmicos de la música, por encima de los melódicos. Téngase en cuenta igualmente que Apolo es el dios de la música y la poesía entre otros

atributos⁸⁸¹. Debido a todos estos condicionantes, considero muy importante que esta noticia isidoriana no debe desligarse de sus connotaciones musicales; es decir, de la curación mágica a través de los sonidos musicales o de la palabra unida a la música; de ahí que considere más adecuada la utilización de los términos *canto* o *poema*, en lugar del más genérico y menos musical *conjuros*.

De todas las noticias que se analizan en este subapartado 12.5.2, esta es la menos importante de cara a obtener conclusiones sobre el verdadero lugar que pudieron ocupar las prácticas de *meloterapia* en el pensamiento musical isidoriano, pues el doctor hispalense se limita recoger ideas anteriores y comunes dentro de la tradición clásica que subrayan la asociación de Apolo, un dios pagano, con la música (y la poesía) y la medicina.

Debe recordarse que sobre Apolo ya se habló con mayor detenimiento en el apartado 9.4.2 de esta tesis doctoral, donde se indicó que era el dios de la medicina y que su hijo Asclepio (o Esculapio) se convirtió en el principal protector de la misma. Recuértese que Isidoro en su *Crónica* (cap. 74, año 3915, segunda versión) unía estas dos facetas de Apolo (la médica y la musical) en una misma noticia, describiendo al dios como el creador de la cítara y la medicina. Sin embargo, el texto que ahora nos ocupa va un paso más allá, pues no se limita a relacionar a Apolo con la música y la medicina, sino que también relaciona estas dos disciplinas entre sí.

Al igual que hace con otras disciplinas anteriores analizadas en sus *Etimologías* (incluida la música), Isidoro comienza el Libro IV describiendo la ciencia médica, su etimología y sus inventores (capítulos 1-3). Entre estos últimos destaca a Apolo como creador de la misma, sitúa a continuación a Esculapio y, tras su muerte, señala un largo declive de la ciencia médica que termina con la aparición de la figura de Hipócrates. Más adelante, en el capítulo 4, el que nos ocupa, el obispo hispalense atribuye a cada uno de estos tres personajes la creación de una gran escuela médica describiendo, en primer lugar, la metódica, atribuida a Apolo (*“Prima Methodica inventa est ab Apolline, quae remedia sectatur et carmina”*); en segundo lugar, la empírica, atribuida a Esculapio; y, en tercer lugar, la lógica, atribuida a Hipócrates. Sin entrar a analizar las diferencias entre estas escuelas, hay que destacar que Isidoro, al contrario de lo que

⁸⁸¹ También es el dios de las profecías y las predicciones, términos que también puede ser expresados con la palabra *carmen*. Sin embargo, parece evidente que Isidoro no se está refiriendo a estos significados.

escribe en relación a las otras dos escuelas, no atribuye “método científico” alguno a la escuela metódica (a pesar de su nombre) afirmando en *Etym.4.4.2* que: “*methodici nec elementorum rationem observant, nec tempora, nec aetates, nec causas, sed solas morborum substantias*”⁸⁸².

Por tanto, se puede observar una primitiva escuela médica creada por Apolo que curaba a través del uso de ciertos medicamentos, la música y la palabra. Una escuela de origen divino que, si seguimos al propio Isidoro, no necesitaba entrar a analizar ningún síntoma ni ninguna otra variable del enfermo o del entorno para poder tratar cualquier patología, al contrario de lo que ocurría con las otras dos escuelas. De hecho, y también al contrario que las otras dos escuelas médicas, tampoco necesitaba basarse ni siquiera en la experiencia previa. Esta escuela, por tanto, debido a su origen divino apolíneo curaba las enfermedades directamente de una manera mágica, atribuyendo sus fundamentos médicos y musicales a la propia divinidad de su creador.

Debido a todo ello, esta noticia isidoriana ocupa un lugar muy secundario si la comparamos con las otras dos que se analizan a continuación. Isidoro, como buen enciclopedista, se limita a recoger esta noticia por puro interés de anticuario. Por tanto, no se deben sacar conclusiones profundas de ella a la hora de analizar el poder médico de la música dentro de la globalidad del pensamiento musical isidoriano.

12.5.2.2. ASCLEPÍADES DE BITINIA

El primero de los ejemplos que expone Isidoro tiene como protagonista a Asclepiades de Bitinia, famoso médico griego que vivió aproximadamente desde el 130-120 a. C. hasta el 40 a. C y desarrolló su carrera en Roma⁸⁸³. Isidoro le atribuye una curación a

⁸⁸² “*Los metódicos no tenían en cuenta ni el examen de los síntomas, ni las circunstancias temporales, ni la edad ni las causas, sino únicamente la existencia misma de las enfermedades*”.

⁸⁸³ Asclepiades de Bitinia realizó una especie de adaptación de la teoría atomista de Leucipo y Demócrito para explicar el funcionamiento del cuerpo humano y la aparición de las distintas enfermedades. Partiendo de ello intentó tratar las diferentes patologías (especialmente las enfermedades mentales y otras dolencias como las picaduras de escorpiones y serpientes) a través de la música, intentando devolver así el equilibrio y la armonía que el cuerpo había perdido debido a la influencia de átomos externos. En algunas ocasiones concretó su teoría indicando qué modos o melodías se debían de aplicar a cada dolencia. De su obra tan solo se han conservado algunos fragmentos, hecho que ha condicionado que su pensamiento se haya transmitido a la actualidad (de forma fragmentaria) principalmente a través de fuentes secundarias (es citado por unos cuarenta autores antiguos), entre las que destacan Celio Aureliano, Celso o, en menor medida, Plinio el Viejo. Las ediciones críticas de las obras de estos últimos se hallan total o parcialmente (debido a otros motivos y a otras referencias a ellos o a sus obras a lo largo de la tesis) en la bibliografía final y, algunos de ellos, como es el caso de Celio Aureliano o Plinio el Viejo, tienen dedicada, además, una nota explicativa (véanse las notas 712 y 225 respectivamente). Para el pensamiento de Asclepiades de Bitinia, su obra y su recepción en otros autores posteriores, véanse Vallance, J. T., *The lost theory of Asclepiades of Bitinia*, Oxford, 1990; Vallance, J. T., “The medical

través de la música en *Etym.*4.13.3: “*Asclepiades quoque medicus phreneticum quondam per symphoniam pristinae sanitati restituit*”⁸⁸⁴. Obviamente, esta utilización médica de la música ha de ser contextualizada dentro de una tradición cultural y literaria. Cultural porque no constituye un hecho aislado, ya que fueron muchos los grandes estudiosos (muchos de ellos médicos) que defendieron o utilizaron estas prácticas a lo largo de toda la Antigüedad. Literaria porque estas prácticas son reflejadas a lo largo de toda la literatura grecolatina llegándose a constituir en el mundo tardoantiguo en una especie de lugar común de la literatura musical y médica.

Las referencias a la utilización médica de la música por parte de Pitágoras y los pitagóricos son abundantes a lo largo de toda la Antigüedad, siendo especialmente importantes (desde el punto de vista que nos ocupa) las referencias existentes en los textos de la Antigüedad Tardía que se encuentran dentro de la órbita neopitagórica y neoplatónica, puesto que fueron, sin duda, la vía de acceso que los enciclopedistas tardoantiguos (y, por tanto, Isidoro) tuvieron para llegar hasta estas historias relacionadas con la *meloterapia*.

Las tres grandes biografías pitagóricas conservadas, las de Diógenes Laercio⁸⁸⁵, Porfirio y Jámblico⁸⁸⁶ (cito principalmente a sus biógrafos debido a la abundantísimas referencias existentes), nos transmiten interesante información sobre las utilizaciones médicas de la música por parte de los pitagóricos en general y del maestro fundador en particular⁸⁸⁷. Gracias a ellos sabemos que no sólo utilizaban la música como medicina del alma (*Iambl.VP.15*, 25, *Porph.VP.30*, *Aristid.Quint.2.19*) o para combatir los estados de ánimo violentos o depresivos (*Iambl.VP.15*), sino que también la utilizaban para combatir el apetito (*Iambl.VP.25*) y distintas enfermedades corporales

system of Asclepiades de Bitinia”, en Haase, W., Temporini, H., *Rise and Decline on the Roman World*, Berlin, 1993, pp. 693-727; y Green R. M., *Asclepiades. His life and writings*, Connecticut, 1955.

⁸⁸⁴ “*También el médico Asclepiades devolvió por ella [per symphoniam] a su anterior estado de salud a un enfermo atacado de locura*”.

⁸⁸⁵ Diógenes Laercio fue un doxógrafo griego que vivió en la primera mitad del siglo III. Fue autor de las *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, obra constituida por diez libros, muy importante y siempre a tener en cuenta debido al contenido que transmite sobre algunas de las principales escuelas filosóficas griegas. Su biografía de Pitágoras encabeza el Libro VIII.

⁸⁸⁶ Su biografía pitagórica es mucho más extensa y, por tanto, mas profusa en datos que la de Porfirio.

⁸⁸⁷ Estas tres constituyen las únicas biografías conservadas de Pitágoras de otras muchas que, sin duda, existieron. Las tres comparten algunas características comunes, especialmente en lo relacionado a las fuentes y al modo de elaboración. Todas están constituidas por una especie de ensamblaje de diferentes noticias de otros autores anteriores cuyos nombres son citados en muchas ocasiones unidos a la información que aportan. Estos autores se repiten en numerosas ocasiones en las tres biografías, por lo que también se repiten a menudo los contenidos que exponen estos textos. Lo que varía es el enfoque particular de cada autor y, sobre todo, la profundidad y la organización de dichos contenidos, aspectos en los que se observan grandes variaciones, especialmente en la Jámblico de Calcis, obra mucho más extensa y, por tanto, más profusa en datos que las otras dos.

(Iambl.VP.25, Porph.VP.32-33). Incluso el propio Pitágoras antes irse a dormir interpretaba con la cítara (Iamb.VP.15, 25, Cens.3) o escuchaba (Iambl.VP.15, 25) determinados cantos con el objetivo de purificarse. También se le atribuyen famosas curaciones utilizando la música, como la que realizó a un joven de Tauromenio, ebrio y enamorado, a través de un simple cambio de modo (Iambl.VP.25, S.E.M.6.8).

Al igual que ocurrió con la armonía de las esferas y con el *ethos* musical en general, estas teorías de origen pitagórico fueron acogidas y estudiadas por muchos de los más grandes estudiosos de la época clásica⁸⁸⁸. Especialmente por los siguientes pitagóricos (que continuaron su tradición propia), por Damón y por Platón. También Aristóteles y la escuela peripatética⁸⁸⁹ con Teofrasto⁸⁹⁰ a la cabeza desarrollaron su propia fundamentación de la *meloterapia*. Incluso autores ajenos a estas teorías defendieron estas prácticas, tal y como ocurre con Demócrito, quien comenta que existían curaciones

⁸⁸⁸ Estas reflexiones las podemos encontrar en Platón y Aristóteles. Véase Barker, A., *Psicomusicología...* Capítulo IV, “La tradizione medica”, pp. 75-95.

⁸⁸⁹ Aunque Aristóxeno, debido a su inclinación filosófica, no trata estas ideas en los textos de su autoría que se han conservado, Plutarco (*Mus.*43.1146F-1147A) indica que el tarentino consideraba que la música era introducida en los banquetes para calmar los efectos del vino.

⁸⁹⁰ Teofrasto fue discípulo y colaborador de Aristóteles y, tras la muerte del estagirita, su sucesor en la dirección del Liceo (323/322 a. C.) hasta el final de su vida (288/284 a. C.). Destacó por la erudición de sus conocimientos científicos (partiendo, obviamente, del pensamiento de su maestro), señalando el comienzo de una orientación más científica de la escuela peripatética y dejando en un segundo plano la profundidad y los temas más metafísicos del pensamiento que también (y tan bien) trató su maestro.

Escribió un tratado sobre la música no conservado que es citado por Porfirio en su *Comentario a la Armónica de Ptolomeo* (especialmente interesante el fragmento contenido en 1.3, p.61.16-65.15). Sin embargo, sus reflexiones sobre la materia están repartidas en diferentes textos, estando recogidas en la edición de Fortenbaugh, W. W., et alii, *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, Part. II., Leiden / Nueva York / Colonia, 1992, pp.560-583. Su pensamiento musical tiene influencia aristotélica (aunque también presenta ciertas y pequeñas aperturas a las escuelas pitagórica y platónica); no obstante, sus reflexiones tienen una originalidad propia. Teofrasto incide en los aspectos psicológicos de la música y reconoce la doble naturaleza, especulativa y perceptiva, de la música griega antigua.

Reconoce ciertos principios matemáticos en los sonidos, pero de una manera muy distante a la de los pitagóricos, ya que para Teofrasto el número deja de ser el fundamento de la música. Además, estos aspectos numéricos son supeditados a los perceptivos, ya que lo que diferencia a los distintos sonidos son sus aspectos cualitativos y particulares, aspectos que son propios de la música (entendida como arte sonoro) por encima de sus fundamentos cuantitativos que, además, son difícilmente medibles (Porph.*InHarm.*62.8-10 y 62.19-25).

Teofrasto considera el alma del hombre como movimiento (movimiento que es anterior a las cualidades de los propios sonidos) y ese movimiento es expresado a través de la voz, el ritmo y los instrumentos (es decir, de la música); y es recibido e incide en el propio cuerpo (Porph.*InHarm.*62.22). Teofrasto, por tanto, intenta establecer unas relaciones de carácter físico (no numérico en el sentido pitagórico o ético en un sentido más platónico o aristotélico) entre el alma y la música, relaciones que son la base, entre otras cosas, de la *meloterapia* de la que aquí hablamos.

a través de la música para algunas enfermedades y para las picaduras de serpiente (Gell.4.13.3-4)⁸⁹¹.

Posteriormente, estos aspectos también fueron reflejados por distintos autores en la época imperial, tal y como ocurre con Quintiliano (1.10.32). No obstante, otros autores de esta época se limitaron recoger noticias sobre otros usos de la *meloterapia*. Así, por ejemplo, se puede observar cómo algunas fuentes hablan de ciertas prácticas destinadas a erradicar los malos espíritus que afectan a la salud a través de las vibraciones producidas al agitar o golpear objetos de bronce o hierro (Luc.*Philops*.15). Sexto Empírico, que, como buen excéptico, no hace sino criticar estas prácticas por las razones expuestas más arriba⁸⁹², aporta interesante información sobre las mismas. A través de él sabemos que la música se utilizaba para relajar y dormir a los niños (S.E.M.6.32); también que se utilizaba con finalidad médica para modificar los estados de ánimo violentos o depresivos (S.E.M.6.18-20); aspecto este último, el de la utilización de la música para la modificación de los estados de ánimo, que ya se ha comentado más arriba, al igual que el de su utilización en la educación.

Sin embargo, fue la literatura tardoantigua latina creada a partir del influjo del neoplatonismo la que se sintió especialmente atraída por estas prácticas médicas llevadas a cabo a través de la música. Entre los autores tardoantiguos vinculados a las escuelas de corte pitagórico y platónico que escribieron sobre la relación entre la música y la medicina destacan Censorino (9, 11-13), Marciano Capela (9.926-927), Macrobio (*Sat*.5.19.11), Boecio (*Mus*.1.1.p.184-186⁸⁹³) o Casiodoro (*Inst*.2.5.2, 2.5.8, 2.5.9). En ellos aparecen diferentes ejemplos de curaciones médicas realizadas utilizando la música, constituyéndose como la parte visible de una especie de cadena por la que llegan estos conocimientos hasta Isidoro.

⁸⁹¹ Demócrito (nacido en torno al 460 a. C.) es el fundador de la escuela atomista junto a Leucipo (que era algo mayor que Demócrito y fue quien dio los primeros impulsos a esta escuela). Para ellos el universo está constituido por unas unidades mínimas (y, como su propio nombre indica, no divisibles), los átomos; que, aunque sí que tienen forma geométrica, tan solo pueden ser captados a través del intelecto. Los átomos no tienen cualidades, pero están dotados de movimiento, por lo que esta escuela entiende la realidad desde un punto de vista mecanicista, a partir de la agregación o la disgregación de los átomos, del átomo y del vacío. Los atomistas explicaron el conocimiento partiendo de la teoría de los efluvios; es decir, partiendo de la existencia de flujos de átomos que se desplazan y que, al separarse de las cosas, se imprimen en los sentidos. Los átomos semejantes que están fuera de nosotros influyen en los átomos semejantes que hay en nosotros. Por tanto, dentro de este planteamiento es desde donde se deben entender las utilidades curativas de la música expuestas por Demócrito, ya que los átomos de la música pueden influir en los átomos de la dolencia que hay en nosotros, así como en el resto de átomos que nos constituyen.

⁸⁹² Véase la nota 832.

⁸⁹³ Vuelvo a poner la paginación de Friendlein debido a la gran extensión del capítulo boeciano.

Por último, y no menos importante, hay que destacar que la defensa y la utilización de la *meloterapia* por parte de médicos como Asclepiades es algo que también se puede observar a lo largo de toda la Edad Antigua y se recoge tanto en los textos de música como en los textos de medicina. El propio Galeno⁸⁹⁴ (5.473, Kühn), el médico de la época imperial por antonomasia, nos ofrece un testimonio a través del cual se observa cómo Damón de Oa, utilizando la música, curó de una intoxicación etílica a un muchacho que había bebido mucho vino⁸⁹⁵. Teofrasto, quien, como ya he expuesto, sin ser un médico, también estudia a fondo la *meloterapia*, llega a afirmar que los dolores de la ciática disminuyen con la música (Gell.4.13.1-2). Celso (3.10)⁸⁹⁶ indica que la música y los ruidos son válidos para tratar los estados anímicos. Del mismo modo deben recordarse los casos expuestos más arriba de Herófilo de Calcedonia (Cens.12 y Mart.Cap.9.926) o el ya citado caso isidoriano de Asclepiades, que, como veremos, también es citado por Casiodoro, Capela y Censorino, todos con bastantes similitudes. Por tanto, la referencia a Asclepiades expuesta por Isidoro se encuentra totalmente arropada por la tradición anterior cultural y literaria que citábamos más arriba.

La fuente de este fragmento vuelve a ser Casiodoro, a quien Isidoro parece resumir y copiar casi al pie de la letra. Casiodoro escribe en *Inst.2.5.9*: “*Asclepiades quoque, medicus maiorum attestazione doctissimus, freneticum quendam per symphoniam naturae suae reddidisse memoratur*”⁸⁹⁷. Y, una vez más, este último autor parece que quizá se vuelve a inspirar en Censorino (12.4) o también en Capela (9.926).

⁸⁹⁴ Galeno, que vivió a lo largo del siglo II, fue el médico más importante de su época y, junto con Hipócrates, el médico más famoso de la Antigüedad. Transformó la medicina y el concepto de médico, legando a la posteridad una extensísima obra enciclopédica que parte de los logros anteriores más elevados alcanzados hasta la fecha en diferentes ramas de conocimiento (la medicina de Hipócrates, la biología y la zoología de Aristóteles, la medicina alejandrina...). Su influencia perduró hasta el Renacimiento.

⁸⁹⁵ Esta idea se repite fundamentalmente con Pitágoras (cuyas referencias han sido expuestas más arriba en el cuerpo del texto) en otros autores como Filodemo, Quiniliano, Sexto Empírico, Jámblico, Capela o Boecio. Nótese que ya hemos indicado algo parecido unas notas más arriba sobre a una noticia que nos traslada Plutarco en relación a una reflexión aristoxénica sobre el uso de la música en los banquetes para contrarrestar los efectos del vino en la nota 889.

⁸⁹⁶ Notable enciclopedista y escritor latino y, probablemente, médico que vivió en la época de Augusto. Su única obra conservada, *De medicina*, constituida por ocho libros, fue originalmente una parte de una obra enciclopédica mucho más extensa en cuanto a temática y contenido no conservada. *De medicina* fue un texto que gozó de gran prestigio desde su aparición. Es una de las mejores obras que reflejan la ciencia médica alejandrina y fue una fuente muy recurrida tanto por especialistas como por ajenos a esta rama de conocimiento. Sin embargo, este texto se perdió durante toda la Edad Media, apareciendo de nuevo en el Renacimiento.

⁸⁹⁷ “*También hay que recordar que Asclepiades, médico doctísimo según el testimonio de los mayores, le había devuelto la salud a cierto loco con la ayuda de una sinfonía de su propia creación*”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Asclepiades quoque medicus phreneticum quondam per symphoniam pristinae sanitati restituit (Etym.4.13.3)</i>	<i>Asclepiades quoque, medicus maiorum attestatione doctissimus, freneticum quendam per symphoniam naturae suae reddidisse memoratur</i>

12.5.2.3. EL REY DAVID

El tercero de estos ejemplos, de claro origen bíblico (1 Sam.16.14-23), narra la curación de Saúl por parte de David, personaje analizado musicalmente (desde los puntos de vista bíblico e isidoriano) en el apartado 9.5 de esta tesis doctoral. Este episodio médico es expuesto en diferentes lugares del corpus isidoriano. Por un lado, en dos partes distintas de sus *Etimologías*. La primera en *Etym.3.16.3*: “*Excitos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui a spiritu inmundo Saulem arte modulationis eripuit*”⁸⁹⁸. La segunda en *Etym.4.13.3*, al hablar de las utilidades de las distintas artes liberales en la medicina: “*sicut de David legitur, qui ab spiritu inmundo Saulem arte modulationis eripuit*”⁸⁹⁹. Por otro lado, en otras dos partes distintas del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*. La primera en el párrafo 9.4:

*Iste adhuc puer in cithara suaviter, into fortiter canens, malignum spiritum, qui operabatur in Saule, compescuit, non quod citharae illius tanta virtus erat, sed quod figura crucis Christi, quae de ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, ipsaque passio, quae cantabatur, iam tunc spiritus daemonis opprimebat*⁹⁰⁰.

La segunda se reparte en los dos párrafos del capítulo 12, que lleva por título *De David repellente cithara spiritum*:

1. Auxit deinde odium Saul adversus David in tantum, ut rex ad medetam sui spiritus David de more psallentem iaculo conaretur configere. Sed quid est, quod dum Saulem spiritus adversus invaderet, apprehensa

⁸⁹⁸ “La música aplaca los ánimos excitados, como se lee en David, quien por medio del arte musical, liberó a Saúl del espíritu inmundo”.

⁸⁹⁹ “así se lee de David, que liberó a Saúl del espíritu inmundo sirviéndose de la música”.

⁹⁰⁰ “Cuando todavía era un joven que tocaba dulce pero vigorosamente la cítara, sometió al espíritu demoníaco que poseía a Saúl, no porque fuese tan elevado el poder de su cítara, sino porque la figura de la cruz de Cristo estaba proyectada místicamente en la madera y la tensión de las cuerdas, de modo que fue la pasión misma lo que se interpretó, y eso sometió al espíritu del demonio”.

*David cithara, eius vesaniam mitigabat? 2. Per Saulem enim Iudaeorum elatio, per David autem humilitas Christi significatur. Cum ergo Saul ab immundo spiritu arripitur, David canente, eius vesania temperatur, quia cum sensus iudaeorum per blasphemiam in furorem vertitur, dignum est ut ad salutem mentes eorum quasi dulcedine citharae, locutionis evangelicae tranquillitate revocentur*⁹⁰¹.

Los ejemplos conservados en la literatura clásica sobre este tipo de curaciones de carácter un tanto más milagroso a través de la música son varios. En ellos suelen aparecer famosos músicos griegos, especialmente de la época arcaica o del período inmediatamente siguiente; épocas (sobre todo la primera, el período arcaico) a las que, a menudo (y según de qué tipo de relato estemos hablando), las fuentes literarias posteriores hacen referencia con una mezcla de historicismo y leyenda. Entre estos famosos músicos de la época arcaica destacan Terpandro de Lesbos⁹⁰² y Taletas de Gortina⁹⁰³, quienes son descritos realizando curaciones “milagrosas” a través la música.

⁹⁰¹ “Después aumentó de tal manera el odio de Saúl hacia David, que el rey intentó clavarlo con una lanza cuando cantaba como de costumbre para curar su espíritu. Porque mientras el espíritu maligno invadía a Saúl, David, cítara en mano, curaba su locura. Saúl representa el orgullo de los judíos, David, la humildad de Cristo. Cuando Saúl es poseído por el espíritu inmundo y David canta, su locura es curada, porque cuando la mente de los judíos se vuelve delirante por la blasfemia, es conveniente que se las devuelva a la salud mediante el sosiego de la palabra evangélica así como por la dulzura de la cítara”.

⁹⁰² Terpandro de Antisa o Terpandro de Lesbos fue un poeta-músico lesbio oriundo, probablemente, de la ciudad de Antisa. Ateneo (14.37, 635d-e) recoge algunas noticias de fuentes secundarias sobre su cronología. Pasó gran parte de su vida en Esparta, ciudad en la que, según Filodemo (Phld.Mus.4. pp. 18 y 86-89, Kemke), se convirtió en una institución, y en la que, según Plutarco (Mor.Mus.1146B), llegó a reconciliar a través de su música a algunos grupos de ciudadanos enfrentados en una guerra civil. Véase Gostoli, A., “Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del sec. VII A. C.”, en B. Gentili y R. Pretagostini (dirs.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, pp. 231-237. Además, hay que destacar que fue vencedor de algún festival musical de las Fiestas Carneas (antiquísimas fiestas muy extendidas en el Peloponeso y asociadas primitivamente a deidades de la fertilidad, pero posteriormente a Apolo Carneio) entre los años 676 y 673 a. C., victoria recogida por Ateneo (14.37, 635d-e). Según Plutarco (Mor.Mus.1132C), Terpandro fue el creador del *nomos citaródico* y un excepcional compositor del mismo, poniendo música tanto a sus propios hexámetros como a los de Homero (se llaman *nomoi*, *leyes*, a cada una de las estrictas formas musicales y literarias a las que estaban sometidas los himnos religiosos antiguos, formas de las que no estaba permitido salirse –Pl.Lg.3.700a-d–). A su vez, se le atribuye la invención de la lira de siete cuerdas (Arist.Pr.19.32, Plut.Mor.Mus.1140F, Ath.14.37.635d-e, Plin.HN.7.204) y del bárbitos (Ath.4.77, 175e), lira con un sonido más grave debido a la mayor longitud de sus cuerdas y brazos, característica de los poetas eolios. Sin embargo, según García López, J. (*Obras morales y de costumbres (Moralia) XIII*, Madrid, BCG 324, pag. 47, n. 28): “el paso de la lira o cítara de cuatro a siete cuerdas debe ser anterior al mismo Terpandro, como lo atestigua la figura en el sarcófago de Hagia Triada tocando una lira de siete cuerdas”.

⁹⁰³ Taletas de Gortina fue un aedo y músico procedente de Gortina (Creta) que desarrolló su carrera en Esparta durante el siglo VII a. C., llegando a ser amigo del legislador espartano Licurgo (Plut.Vit.Lyc.4.2-3). En dicha ciudad desarrolló el *peán* y el *hiporquema*, composición musical dedicada a Apolo acompañada de una danza que también recibía el mismo nombre (en relación al hiporquema, Luc.Salt.16.1-7), a su vez acompañada de la *forminge* y, posteriormente, del *aulo* y la *cítara* o la *lira*

No obstante, también existen ejemplos de este tipo de curaciones algo posteriores cronológicamente hablando, tal y como ocurre con los mencionados casos de Pitágoras (Iamb.VP.25), principalmente, de Empédocles (Iamb.VP.25 –no mencionado anteriormente–)⁹⁰⁴ o de Damón (Gal. 5.473 –Kühn–).

El pasaje de la curación de David a Saúl a través de la música (1 Sam.16.14-23) constituye el único de toda la Biblia en el que aparecen las propiedades curativas, salutíferas o liberadoras de la música de una manera tan clara, aunque en otros pasajes se puede observar cómo la música ayuda a alcanzar a los profetas sus trances o su inspiración (2 Re.3.15, donde la música inspira a Eliseo, y 1 Sam.10.1-6, fragmento en el que, por boca de Samuel, aparecen varios profetas sin identificar profetizando acompañados por la música). Esto nos hace pensar que todos estos relatos relacionados con estos poderes de la música fuesen algo común no solo en el mundo grecolatino, sino en otras culturas minoritarias ubicadas en todo el arco mediterráneo oriental y el Medio Oriente, tal y como ocurre con los relatos acerca de los inventores o descubridores de la música comentados en el capítulo 9 (recuérdense los casos anteriormente mencionados de Jubal, los dioses y héroes míticos paganos, Pitágoras...) ⁹⁰⁵.

Por otro lado, es importante señalar la verdadera finalidad del pasaje de la curación de David a Saúl, que, en palabras de P. Sagán (*Op. cit.* p. 26), no es mostrar las habilidades

(Poll.4.82.2-3). Taletas es considerado miembro de la segunda escuela de música de Esparta (la cabeza de la primera fue Terpandro) junto a Jenócrito, Jenodamo, Sácadas y Polimnesto, siendo también uno de los creadores de las Gimnopedias en el 665 a. C. (Plut.*Mor.Mus.*1134B-E), fiestas en honor a Apolo consideradas como las más importantes de los lacedemonios en las que los efebos desnudos ejecutaban danzas en honor al dios. La grandeza de la música de Taletas era tal que, según Plutarco (*Mor.Mus.*42.1146B-C), en una ocasión llegó a librar de la peste a la ciudad de Esparta.

⁹⁰⁴ Empédocles (484/481-424/421) fue uno de los más grandes físicos pluralistas. Reformuló la explicación eleática del *ser* y el *no ser* expuesta por Parménides partiendo de una pluralidad de principios: los famosos aire, agua, tierra y fuego. Empédocles argumenta la existencia del *ser* y el *no ser* partiendo de estos cuatro principios (principio de todas las cosas, incluido el propio hombre). Nacer y perecer dependen de la agregación o disgregación de estos cuatro elementos, que dependen de dos fuerzas: el amor o la amistad, que agregan, y el odio, que disgrega. Para Empédocles, el conocimiento llega a nosotros gracias a los efluvios que se liberan de todas las cosas y que influyen en los sentidos, que están constituidos también por esos mismos elementos. Por tanto, defiende el famoso principio de lo semejante conoce a lo semejante. Del mismo modo, Empédocles también defendió la metempsicosis de las almas, pues consideraba que el alma era una especie de *daímon* que estaba destinado a reencarnarse muchas veces hasta alcanzar la purificación definitiva.

Jámblico (VP.25) cuenta cómo Empédocles curó a través de la música a un joven iracundo y fuera de sí que trataba de asesinar a un juez con una espada. Empédocles, viendo la situación y el estado del joven, cogió su lira e interpretó unos versos de Homero (*Od.*4.221) con una melodía tranquilizadora en el modo idóneo, curando inmediatamente al joven. Aunque este relato constituye un ejemplo más de estos relatos de curaciones de carácter milagroso que vengo exponiendo, lo cierto es que la influencia de la música en el hombre podría fundamentarse desde la teoría del conocimiento que defiende el propio Empédocles (aspecto que nunca hizo): los efluvios de los cuatro elementos que se liberan de la música influirían en los elementos semejantes que existen en el hombre.

⁹⁰⁵ Véase Luque, J., *Boecio. Sobre el fundamento de la música*, Madrid, BCG. 377, p. 97-98, n. 131.

musicales de David, sino contrastar las personalidades de Saúl y David: “*Un rey que debería ser poderoso, fuerte y seguro, pero que se mostraba ansioso, inseguro y débil; y un joven sin experiencia militar, que con su música manifestaba seguridad, sobriedad y fortaleza*”. No obstante, se debe profundizar todavía más. Resulta paradójico que sea David (que es quien causa todas estas inseguridades, celos y complejos a Saúl) quien tenga que curar al rey. Esto nos conduce a un aspecto muy importante: situar el origen de la ciencia musical y médica de David, que es lo que, a mi juicio, diferencia fundamentalmente este caso de los anteriores (pertenecientes a la tradición clásica grecolatina).

En el caso de David sus conocimientos de *meloterapia* ya no proceden de la reflexión científica, tal y como ocurre con Asclepiades (y de la larga tradición filosófica y científica en la que se asientan). Tampoco son fruto de sus habilidades musicales (que, evidentemente, las tiene) como ocurre con los casos de Terpandro, Taletas o Pitágoras (quien también fue un gran músico práctico). En el caso de David su origen es claramente divino; sus habilidades musicales y médicas proceden de Dios, pues David es el elegido por Dios (1 Sam.16.12-13). Por tanto, el poder médico y musical de David no es más que una manifestación del poder de Dios. Esta es la justificación y la finalidad teológica del relato bíblico de la curación de Saúl a través de la música de David; aspecto que considero muy importante para que los escritores cristianos posteriores que tratan estos temas relacionados con la música y la medicina (entre los que se encuentra Isidoro) se hagan eco de esta noticia y la expongan en sus textos. Por tanto, para Isidoro la música cura (a Saúl) porque es una manifestación más del poder y la grandeza de Dios.

Si seguimos a James Mckinnon⁹⁰⁶ podemos observar un nutrido grupo de escritores cristianos que recogen y tratan esta noticia: Clemente de Alejandría (*Prot.*1.5.2-4), Atanasio de Alejandría (*Ep.Marc.*29), Basilio de Cesarea (*Gent.*7)⁹⁰⁷, Teodoreto de Ciro

⁹⁰⁶ Mckinnon, J., *Music in early Christian Literature*, Cambridge, 2012, pp. 30, 53, 69, 104-105, 135.

⁹⁰⁷ Basilio de Cesarea o Basilio el Grande (331-379) fue obispo de dicha ciudad, donde también nació. Es uno de los cuatro grandes padres de la Iglesia griegos del siglo IV junto a su hermano Gregorio de Nisa y Gregorio de Nacianzo (con quienes forma el grupo de los llamados padres capadocios) y Atanasio de Alejandría, también referido anteriormente. Es considerado una de las más altas cumbres de la patrística griega gracias a su profunda cultura, clásica y cristiana, aspecto que constituye la seña de identidad de la obra de los padres capadocios, capital aportación al cristianismo y a la cultura occidental. Dicha aportación consistió, por un lado (y como aportación principal y más lograda), en la fundamentación de la cultura y la religión cristiana a través de la recopilación y utilización de lo mejor y lo más salvable de la cultura clásica. Esta cultura y religión cristianas alcanzaron gracias a sus trabajos y logros una profundidad y amplitud no conocidas hasta el momento (nótese que hablamos también de cultura y no sólo de religión, ya que la amplitud de su obra es tal que sobrepasa el ámbito estrictamente religioso). Por

(*H.E.3.19.1-4*)⁹⁰⁸ y Nicetas de Remesiana (*Ut.Hymn.3-4*)⁹⁰⁹; a los que habría que añadir a Casiodoro (*Inst.2.5.8*). Los escritores cristianos que trataron estos temas musicales y médicos tuvieron aquí un paralelo judeocristiano que contraponer a los ejemplos de la rica tradición grecolatina y no dudaron en utilizarlo. Al igual que ocurre en otras ocasiones ya comentadas a lo largo de la tesis, en esta ocasión Isidoro recoge esta noticia bíblica consciente de la importancia de situar la cultura judeocristiana a un nivel superior o, al menos, al mismo nivel que la cultura grecolatina. Se trata de un caso similar al de la invención de la música por parte de Jubal (que ya se comentó en el capítulo 9), que Isidoro antepone en su *Crónica* (lo que supone toda una novedad en relación a la *Cronicón* de Jerónimo) a todas las invenciones y descubrimientos realizados por personajes de la tradición mitológica grecolatina. Este aspecto (como ya se comentó en dicho capítulo 9) es una constante que se repite en otras muchas obras de Isidoro y de otros escritores cristianos tardoantiguos que trataron de relacionar o “conciliar” aspectos de ambas culturas, la judeocristiana y la pagana, aunque siempre, si la situación lo permite, supeditando los aspectos de la cultura pagana a la cristiana.

12.5.3. LAS FUENTES

A pesar del origen bíblico de la historia y de que Isidoro evidentemente lo conocía, el obispo hispalense utiliza autores tardoantiguos como fuentes para sus textos, copiándolos prácticamente al pie de la letra en la mayoría de los casos.

La fuente utilizada para el pasaje de *Etym.3.16.3* se encuentra, una vez más, en Casiodoro, donde se observa un texto que es copiado casi al pie de la letra. La primera parte del texto de *Etym.3.16.3* (“*Excitos quoque animos musica sedat*”) está inspirada (de forma casi literal, pues la terminología es la misma) en la última parte de una reflexión que Casiodoro atribuye a Varrón⁹¹⁰ en *Inst.2.5.8*: “*In quibus* [refiriéndose a

otro lado, la recopilación y la utilización de este material condujo, en primera instancia, a la reinterpretación, a través de una nueva concepción cristiana, de la rica y profunda herencia clásica, que se tradujo en un renovado interés por lo clásico o, dicho de otro modo, en una especie de renacimiento clásico cristianizado; y, en última instancia, condujo a la conservación de un acervo cultural clásico que, quizá, de otro modo, se hubiese perdido para siempre.

⁹⁰⁸ Teodoreto de Ciro (que vivió en el siglo V), obispo de dicha ciudad, es considerado el último gran teólogo de la escuela de Antioquía. De una elevada formación (clásica y cristiana), son especialmente importantes sus escritos de carácter polémico, apologético y doctrinal, así como sus escritos de carácter histórico, entre los que destaca la *Historia eclesiástica*, continuación de la de Eusebio de Cesarea.

⁹⁰⁹ Nótese que Mckinnon habla de una obra denominada *De utilitate hymnorum*, que es más conocida como *De psalmodiae bono*, varias veces citada en esta tesis doctoral con esta nomenclatura. De hecho, así es como es denominada en la PL (v. 68, cols. 371-376).

⁹¹⁰ Quizá Casiodoro también pudo tener en cuenta el texto de Clemente de Alejandría, tal y como ocurre con su definición de las musas (*Inst.2.5.1*) que también recoge Isidoro (véase el apartado 7.3).

los modos musicales que ha explicado anteriormente], *ut Varro meminit, tantae utilitatis virtus ostensa est ut excitatos animos sedarent*”⁹¹¹.

ISIDORO (<i>Etym.</i> 3.16.3)	CASIODORO (<i>Inst.</i> 2.5.8)
<i>Excitos quoque animos musica sedat</i>	<i>In quibus [refiriéndose a los modos musicales que ha explicado anteriormente], ut Varro meminit, tantae utilitatis virtus ostensa est ut excitatos animos sedarent</i>

Por otra parte, se observa como la segunda parte de texto de *Etym.*3.16.3 y la segunda parte del texto de *Etym.*4.13.3 son copiadas también prácticamente al pie de la letra de Casiodoro (*Inst.*2.5.9):

*quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit, novoque modo per auditum sanitatem contulit regi, quam medici non poterant herbarum potestatibus operari? [...] multa sunt autem, quae in aegris hominibus per hanc disciplinam leguntur facta miracula*⁹¹².

Si simplificamos el texto de Casiodoro obtenemos el siguiente cuadro comparativo con los dos fragmentos isidorianos (iguales entre sí salvo por el añadido de *Etym.*3.16.3 comentado en el cuadro anterior) y el texto de Casiodoro. Se puede apreciar como coinciden palabra por palabra.

ISIDORO (<i>Etym.</i> 3.16.3)	ISIDORO (<i>Etym.</i> 4.13.3)	CASIODORO (<i>Inst.</i> 2.5.9)
<i>sicut de David legitur, qui a spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit</i>	<i>sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit</i>	<i>quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit</i>

Por su parte, ya se indicó en el apartado 11.1.2 que el párrafo 9.4 del comentario al Primer Libro de los Reyes de las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* está prácticamente copiado al pie de la letra de un fragmento (capítulo 1) de una obra de Nicetas de Remesiana, concretamente *De psalmodiae bono* (*De utilitate hymnorum*), y

⁹¹¹ “En ellos se pone de manifiesto (como recuerda Varrón) un valor de tanta utilidad que puede apaciguar los ánimos excitados”.

⁹¹² “¿Qué podemos decir de David, el cual arrebató a Saúl de los espíritus inmundos mediante la muy saludable disciplina del arte musical, confiriendo al rey a través del oído la salud que no habían podido brindarle los médicos con los poderes de las hierbas? [...] Muchos son pues los hechos recogidos como milagros en personas enfermas gracias a esta disciplina”.

se mostró un cuadro comparativo en el que se demostraba la estrecha relación entre ambos textos.

Por ultimo, los dos párrafos que constituyen el capítulo 12 de ese mismo comentario perteneciente a las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento* están copiados prácticamente al pie de la letra de un fragmento del capítulo 19 del comentario al Primer Libro de los Reyes (nótese que se trata también de un comentario a un mismo libro bíblico), texto atribuido con muchas dudas a Euquerio de Lyon⁹¹³. Si ponemos ambos textos en cuadro comparativo se puede observar que, si exceptuamos una sola palabra (un error) y los signos de puntuación, son prácticamente iguales.

ISIDORO	EUQUERIO
<i>Auxit deinde odium Saul adversus David in tantum, ut rex ad medetam sui spiritus David de more psallentem iaculo conaretur configere. Sed quid est, quod dum Saulem spiritus adversus invaderet, apprehensa David cithara, eius vesaniam mitigabat? Per Saulem enim Iudaeorum elatio, per David autem humilitas Christi significatur. Cum ergo Saul ab immundo spiritu arripitur, David canente, eius vesania temperatur, quia cum sensus iudaeorum per blasphemiam in furorem vertitur, dignum est ut ad salutem mentes eorum quasi dulcedine citharae, locutionis evangelicae tranquillitate revocentur</i>	<i>Auxit deinde odium Saul adversus David in tantum ut rex ad medelam sui spiritus. David de more psallentem iaculo conaretur configere. Sed quid est quod dum Saulem spiritus adversus invaderet, apprehensa David cithara, eius vesaniam mitigabat? Per Saulem enim Iudaeorum elatio, per David autem humilitas Christi significatur. Cum ergo Saul ab immundo spiritu arripitur, David canente, eius vesania temperatur, quia cum sensus iudaeorum per blasphemiam in furorem vertitur, dignum est ut ad salutem mentes eorum quasi dulcedine citharae, locutionis evangelicae tranquillitate revocentur</i>

12.5.4. LA MELOTERAPIA EN EL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

No es difícil afirmar con cierta rotundidad que en la Hispania visigoda no se practicó la *meloterapia*⁹¹⁴. No existe ningún testimonio que nos hable de manera explícita de la

⁹¹³ Gregorio Magno también comenta este pasaje del Primer Libro de los Reyes en el capítulo 25 de su *Regla Pastoral*. No obstante, hay que indicar que, si damos por buena la autoría del texto a Euquerio de Lyon, y a pesar de que Isidoro en el prólogo de las *Cuestiones* cita a Gregorio como una de sus fuentes, la fuente directa de este pasaje es, sin ninguna duda, el texto atribuido al obispo lionés. Quizá el propio Gregorio también utilizase el texto de Euquerio para elaborar el suyo, pues el léxico y las expresiones son muy parecidas. Pero las relaciones son, con mucha diferencia, mucho más estrechas entre los textos de Euquerio y de Isidoro. El texto de Gregorio es una especie de resumen del de Euquerio. Es bastante más corto y no comenta todas las ideas que se exponen en el texto atribuido al obispo de Lyon.

⁹¹⁴ Recuérdese que hablamos en todo momento de *meloterapia* (música que en muchas ocasiones puede ser vocal), no del uso terapéutico de la palabra (aunque esta pueda ir acompañada de música), bien en alguna de las formas de la *epōdē*, bien en alguna de las formas del exorcismo (práctica que sí se recoge en textos de la Hispania visigoda) o bien en algunas otras de las expuestas más arriba en la nota 869.

utilización médica de la música en la Hispania visigoda, por lo que, en principio, hay que descartar estas prácticas. Tampoco existen textos médicos con cierta entidad (si exceptuamos el Libro IV de las *Etimologías*) que nos hagan pensar no solo en el desarrollo de estas prácticas, sino en el conocimiento de su existencia y su desarrollo en épocas anteriores⁹¹⁵. Todo hace pensar, por tanto, que la *meloterapia* fue una gran desconocida en la Hispania visigoda.

Sin embargo, esto no es óbice para que el obispo hispalense no creyera en la eficacia de estas prácticas desde su profunda visión cristiana de la realidad (aun teniendo en cuenta las escasas noticias que expone en su obra). Bases para creer en ello, desde luego, tenía, pudiéndose resumir en tres puntos. En primer lugar, por los argumentos de carácter metafísico explicados más arriba (y que Isidoro expone en su obra, principalmente en su asimilación cristiana) que justifican la *meloterapia*; argumentos que no sólo no chocan con la doctrina cristiana, sino que se adaptan adecuadamente a ella. De hecho, otros autores cristianos, ya citados, recogen estas noticias antes que él. En segundo lugar, por el ejemplo de Asclepiades de Bitinia, que le abre la puerta a entender que estas prácticas pudieron ser algo más o menos común en el pasado, siendo, además, objeto de fundamentación científica al ser practicadas por hombres doctos, en este caso un hombre ilustre en la rama de la medicina. En tercer lugar, y quizá el más importante, por el ejemplo bíblico de la curación de David a Saúl, que ha de entenderse en última instancia (evidentemente, de manera simplificada), tal y como lo he expuesto más arriba: como una muestra más del poder de Dios y de su obra.

⁹¹⁵ Es más, si hacemos caso a los pocos textos existentes en la legislación visigoda que hacen referencia a la práctica de la medicina (fundamentalmente algunas leyes del *Código de Eurico*), se puede observar que la figura del médico estaba bastante desprestigiada. Estas leyes dan a entender que era bastante frecuente que los pacientes no pagasen a los médicos por sus servicios; y no sólo cuando los médicos fallaban en sus curaciones, cosa que debía ser bastante frecuente si la dolencia era grave, sino, incluso, cuando acertaban y el paciente mejoraba. Entonces también era frecuente que el paciente sanado se olvidase de pagar al médico, situación que no solo ocurría con los pacientes pobres, ya que también se daba entre los pacientes ricos. Tan solo una de las leyes del *Código de Eurico* protege levemente la figura del médico (véase *Isidorus Hispalensis Ethymologiarum Liber IIII. De Medicina*. Barcelona, 1945, pp. 9-16). Incluso el propio Isidoro en sus *Versos* parece corroborar esta situación del médico (véase al respecto los poemas XVII y XVIII). Es de destacar que el conjunto de poemas XVI-XXIV de sus *Versos* está relacionado con la medicina y la farmacopea, por lo que, siguiendo la teoría de Fontaine (*ISCC*, pp. 736-762), es muy probable que estos versos fuesen un indicador de la existencia de varios armarios de su biblioteca dedicados a la ciencia médica, contando con libros y materiales necesarios para elaborar el Libro IV de las *Etimologías*. Del mismo modo, siguiendo la teoría de Fontaine, quizá estos armarios también fuesen el lugar donde se guardasen los fármacos.

12.6. LA MÚSICA ENALTECE EL ÁNIMO EN LA BATALLA Y AYUDA A MITIGAR LAS FATIGAS DEL TRABAJO

Isidoro expone otras dos nuevas noticias relacionadas con el poder ético de la música y la influencia de la música en el espíritu del hombre en el Libro III de las *Etimologías* (16.2) y en la *Regla de los monjes* (canon 5, parágrafo 5) respectivamente. En este caso el obispo hispalense se centra en un aspecto muy concreto tratado por la tradición anterior: la utilización de la música como medio para enaltecer el ánimo de los soldados en la batalla y como ayuda para mitigar las fatigas del trabajo. No obstante, antes de comenzar el análisis de este aspecto es fundamental hacer notar dos cuestiones. En primer lugar, la diferente orientación y naturaleza de cada uno de los dos fragmentos en los que Isidoro trata este tema. En segundo lugar, que, hasta la fecha, estos dos fragmentos no han sido tenidos en cuenta al mismo tiempo para analizar ni este aspecto ni cualquier otro del pensamiento musical isidoriano.

En el texto de las *Etimologías* (3.16.2), que sigue la tradición musicológica de la Antigüedad Tardía de origen pitagórico-platónico, se puede leer lo siguiente: “*In proeliis quoque tubae concentus pugnantes accendit, et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus fortior. Siquidem et remiges cantus hortatur, ad tolerandos quoque labores musica animum mulcet et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur*”⁹¹⁶.

Por su parte, en el texto de las *Regla de los monjes*, que continúa la orientación de otros textos monásticos anteriores, se lee lo siguiente:

“Monachi operantes meditari aut psallere debent, ut carminis verbiq̃ua Dei delectatione consolentur ipsum laborem. Si enim saeculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non subtrahant, quanto magis servi Christi, qui sic manibus operari debent, ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis eius psalmis et hymnis inserviant!

⁹¹⁶ “En las batallas, los acordes de las trompetas excitan a los contendientes, y cuanto más exaltado es su son, tanto mayor es el ardor en el combate. El canto anima también a los remeros; la música propicia el espíritu para entregarse al trabajo; las melodías atenúan la fatiga que provoca cualquier clase de ocupación”.

Laborandum est enim corpore animi fixa in Deum intentione ; sicque manus in opere implicanda est ut mens non avertatur a Deo”⁹¹⁷.

Por tanto, nos hallamos ante dos perspectivas muy distintas de un mismo hecho; perspectivas que vienen constituidas por la tradición cultural y literaria en la que se encuadra cada texto o, dicho de otro modo, por las fuentes en las que se basa cada uno de estos dos textos.

12.6.1. LAS FUENTES

La fuente de inspiración del fragmento de las *Etimologías* continúa siendo Quintiliano, aunque, en este caso, cada una de las partes se basa en dos fragmentos distintos del texto del gran rétor hispano. La primera parte, la relacionada con el uso militar de la música, se corresponde con *Institutio oratoria* 1.10.14: “*Duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis. quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt? quorum concentus quanto est vehementior, tantum Romana in bellis gloria ceteris praestat*”⁹¹⁸. La segunda, la relacionada con el uso laboral de la música, se corresponde con *Institutio oratoria* 1.10.16:

*Atque eam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse, si quidem et remigem cantus hortatur; nec solum in iis operibus in quibus plurium conatus praeunte aliqua iucunda voce conspirat, sed etiam singulorum fatigatio quamibet se rudi modulatione solatur*⁹¹⁹.

⁹¹⁷ “Los monjes, mientras trabajan, o han de meditar o cantar salmos, para aliviar su trabajo con el gusto del canto y de las palabras de Dios. Si, pues, los artesanos seculares no cesan de cantar durante sus propias tareas canciones amorosas torpes y emplean su lengua en cantares y parlerías sin dejar de la mano el trabajo, ¡cuánto más los servidores de Cristo, que de tal manera deben trabajar con las manos, que siempre tengan en sus labios la alabanza de Dios y con sus lenguas le ofrezcan salmos e himnos! Por tanto, ha de trabajarse con el cuerpo y con la intención fija en Dios, y las manos han de aplicarse a la tarea de modo que la mente no se aparte de Dios”.

⁹¹⁸ “De muy grandes caudillos se dice que tocaron tanto instrumento de cuerda como de viento (liras y flautas), que los ejércitos de los lacedemonios se sentían enardecidos al ritmo de la música. ¿Y qué otra cosa hacen en nuestras legiones las cornetas y tubas? Cuanto más briosas resuenan sus voces, tanto más se alza la gloria de Roma en los campos de batalla”.

⁹¹⁹ “Y aun la naturaleza desde sí misma parece habérnosla regalado como una dádiva, por así decirlo, para que podamos soportar con mayor facilidad nuestros trabajos, supuesto que el canto anima de cierto a quien empuña el remo; y no sólo sirve de consuelo en esos trabajos, en los que como en un mismo aliento se aúna el esfuerzo de muchos, dando el tono una voz agradable, sino que también se alivia la fatiga de cada uno con cualquier canción, por muy simple que sea”.

En este cuadro se puede comprobar cómo coinciden palabras y, sobre todo, en la segunda parte del texto, expresiones.

ISIDORO	QUINTILIANO
<i>In proeliis quoque tubae concentus pugnares accendit, et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animus fortior.</i>	<i>Duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, exercitus Lacedaemoniorum musicis accensos modis. quid autem aliud in nostris legionibus cornua ac tubae faciunt? quorum concentus quanto est vehementior, tantum Romana in bellis gloria ceteris praestat</i>
<i>Siquidem et remiges cantus hortatur, ad tolerandos quoque labores musica animum mulcet et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur</i>	<i>Atque eam natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse, si quidem et remigem cantus hortatur; nec solum in iis operibus in quibus plurium conatus praeunte aliqua iucunda voce conspirat, sed etiam singulorum fatigatio quamibet se rudi modulatione solatur</i>

También hay que destacar que otros autores (en este caso tardíos) como Censorino (12.3) comentan los mismos casos de los marineros y los soldados y Capela (9.925) de los soldados (también Arístides Quintiliano –2.4– habla de los combates y los remeros). Sin embargo, las coincidencias son más evidentes entre los textos de Quintiliano e Isidoro, hallándose más coincidencias que en otros autores posteriores tardoantiguos, pues hasta los términos utilizados (en negrita) para ejemplificar esa influencia de la música en el espíritu del hombre son los mismos.

Por su parte, la idea que expone Isidoro en el párrafo 5.5 de la *Regla de los monjes* se observa en otros autores cristianos anteriores como Cipriano (*Hab.Uirg.*11) y Jerónimo (*Ep.*46.12). Sin embargo, la relación más estrecha la encontramos en uno de los más famosos textos monásticos agustinianos, ya comentado en el capítulo 4: *El trabajo de los monjes*. Si leemos el párrafo 17.20 de este texto se puede observar cómo es desarrollada la misma idea que se puede leer en el texto de Isidoro y cómo, en ocasiones, se utilizan incluso los mismos términos en ambos textos.

ISIDORO	AGUSTÍN
<p><i>Monachi operantes meditari aut psallere debent, ut carminis verbiqua Dei delectatione consolentur ipsum laborem. Si enim saeculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non subtrahant, quanto magis servi Christi, qui sic manibus operari debent, ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis eius psalmis et hymnis inserviant! Laborandum est enim corpore animi fixa in Deum intentione; sicque manus in opere implicanda est ut mens non avertatur a Deo</i></p>	<p><i>Cantica uero diuina cantare etiam manibus operantes facile possunt, et ipso labore tanquam diuino celeumate consolari. An ignoramus omnes opifices quibus uanitatibus et plerumque etiam turpitudinibus theatricarum fabularum donent corda et linguas suas, cum manus ab opere non recedant? Quid ergo impedit seruum Dei manibus operantem in lege Domini meditari et psallere nomini Domini Altissimi; ita sane ut ad ea discenda, quae memorlter recolat, nabeat reposita tempora?⁹²⁰</i></p>

No obstante, también debo destacar la estrecha relación léxica existente entre varias palabras clave del texto de Isidoro con otras del pasaje anteriormente citado de Cipriano, mucho más pequeño que el del obispo hispalense.

ISIDORO	CIPRIANO
<p><i>...amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant...</i></p>	<p><i>Nam et vocem Deus homini dedit, et tamen non sunt idcirco amatoria cantanda nec turpia.</i></p>

12.6.2. ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LOS TEXTOS

El texto referido de las *Etimologías* se puede dividir en dos partes de acuerdo con su contenido. Una primera parte en la que se hace referencia a la utilización de la música para enaltecer el ánimo de los soldados de cara a la batalla. Una segunda parte en la que se hace referencia a la utilización de la música como alivio de las fatigas del trabajo. Obviamente, ambas utilidades de la música no fueron exclusivas del pueblo griego, pero, teniendo en cuenta la especial inclinación y relación que este pueblo siempre tuvo con el arte de las musas, es lícito pensar que en este caso la utilización de la música en estos ámbitos no solo se trataba de un mero entretenimiento y distracción, sino que esta utilización iba más allá y respondía a la firme creencia de que la música ayudaba a

⁹²⁰ “El cantar himnos santos es perfectamente compatible con el trabajo manual; es dulcificar el mismo trabajo con un ritmo de cadencia divina. ¿Acaso no vemos cómo los artesanos cantan con el corazón y la lengua motivos insulsos y hasta licenciosos sacados de las obras teatrales sin quitar la mano de su trabajo? ¿Qué le impide al siervo de Dios, mientras trabaja con sus manos, meditar en la ley del Señor y cantar salmos al nombre del Altísimo Señor?”.

sobrellevar mejor las obligaciones laborales (o morales) y las tareas diarias, así como los sufrimientos y las fatigas derivados de las mismas. Además, se ha de notar que esta manera de pensar tampoco es algo exclusivo del pensamiento musical de raíz pitagórica y platónica (véase, por ejemplo, que también se puede enfocar desde el pensamiento psicológico-musical de origen aristotélico)⁹²¹; pero, en el caso de Isidoro, teniendo en cuenta el lugar que ocupa este fragmento dentro de su obra y la fuente del mismo, así como el conjunto del pensamiento musical del obispo hispalense, no hay lugar a dudas que debe seguir encuadrándose dentro de esta tendencia neoplatónica (teniendo en cuenta siempre también el eclecticismo del pensamiento musical tardoantiguo).

Los dos aspectos a los que hace referencia Isidoro, el uso militar de la música y su utilización en el trabajo para mitigar la fatiga y recomponer el espíritu, están documentados a lo largo de toda la literatura griega. A través de la misma podemos comprobar cómo los griegos crearon, desde los primeros tiempos de su civilización⁹²², una serie de cantos y melodías para muchas de las actividades de su vida cotidiana⁹²³. Debido al texto de Isidoro, de entre todos estos cantos, melodías y danzas, hay que destacar especialmente las creadas para enaltecer el ánimo de los soldados, entre las que sobresalen el *enoplion*, marcha acompañada del auló y del ruido procedente del paso de los soldados⁹²⁴, o el *embaterion*, melodía utilizada para animar a los combatientes que,

⁹²¹ También se deben hacer notar las noticias que ofrece Sexto Empírico al respecto, quien, desde su excepticismo (a través del cual, como ya se ha dicho, pone en tela de juicio todos estos aspectos relacionados con la influencia de la música en el espíritu del hombre), se vuelve a convertir una vez más en un excelente transmisor de estos conocimientos. En *Contra los matemáticos* (M.6.24) hace referencia brevemente a los aspectos que expone Isidoro, incluyendo la famosa y repetida mención a los lacedemonios.

⁹²² Ya Homero, por ejemplo, describe a algunos personajes, en este caso hablamos de divinidades como Calipso (*Od.*5.60-63) y Circe (*Od.*10.220-223), cantando mientras tejen.

⁹²³ Un catálogo de estos cantos aparece en el resumen que hace Focio de la *Crestomatía* de Proclo, ya comentado, concretamente en 239.320a.1-239-320a.3. Otra obra clave al respecto es el *Banquete de los eruditos* de Ateneo, también mencionada anteriormente en varias ocasiones, donde podemos encontrar interesante información sobre el tema en 14.10 (618-620). Un tratamiento científico más general se encuentra en Sendrey, A. *Op. cit.* De manera más resumida estos cantos se tratan en Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 153-157 y García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 57-61, este último incorporando selección bibliográfica actualizada. Además, muchos de los cantos del catálogo ofrecido por Proclo o Ateneo se encuentran definidos (en sus características fundamentales y con ejemplos de fuentes clásicas en las que aparecen) en Michaelides, S., *Op. cit.* (en sus respectivas voces).

⁹²⁴ Para el *enoplion*, véase Ath.14.29 (630f). Para más información, véase la voz "*enoplios*" en Michaelides, S., *Op. cit.*, p. 102.

al son de la *salpinx* (especie de trompeta de bronce o marfil⁹²⁵), atacaban, tal y como expone Isidoro⁹²⁶.

Por su parte, del párrafo 5.5 de su *Regla de los monjes* se pueden extraer dos ideas fundamentales para comprender la verdadera situación del uso de la música en las labores cotidianas del mundo de Isidoro y, a la misma vez, la situación de estas ideas dentro del pensamiento del propio Isidoro. La primera de estas ideas es la obligación que tienen los monjes de cantar salmos e himnos a Dios mientras realizan las distintas labores físicas y manuales que les son encomendadas en sus monasterios, separando la labor manual de la puramente espiritual. La segunda es la práctica común de la utilización del canto por parte de la población seglar mientras se realizan distintas tareas cotidianas, aspecto que coincide con una de las ideas que se exponen en el texto de las *Etimologías*.

Aunque en ambos fragmentos, el de *Etimologías* y el de la *Regla de los monjes*, se puede observar la utilización de la música mientras se realizan otro tipo de actividades cotidianas; en lo referido a la utilización de la música por parte de los monjes subyace una finalidad diferente. En este caso la música no constituye una distracción o un medio para sobrellevar mejor este tipo de tareas, sino que la música es un medio de alabanza a Dios. De ahí que el monje deba estar siempre cantando a Dios o rezando, incluso mientras realiza las tareas cotidianas, pues el trabajo y la oración ya constituían la esencia de la vida monástica mucho tiempo antes del famoso lema que extendieron los benedictinos *ora et labora*.

12.6.3. SITUACIÓN DE ESTAS TEORÍAS DENTRO DEL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

Por tanto, en esta ocasión convergen nuevamente en Isidoro dos visiones de un mismo hecho, la visión del Isidoro enciclopedista (que se puede observar fundamentalmente en el fragmento de las *Etimologías*) y la visión del Isidoro como líder de la Iglesia hispana de su época (observable en el fragmento de su *Regla*).

⁹²⁵ Para la *salpinx*, véanse García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 153-155; Landels, J., *Op. cit.*, pp. 78-81; Mathiesen, T. J., *Op. cit.*, pp. 230-232; Michaelides, S., *Op. cit.*, pp. 294-295.

⁹²⁶ Para el *embaterion* véase nuevamente, Ateneo, *ibídem*. Para más información, véase la voz “*embaterion melos*” en Michaelides, S., *Op. cit.*, pp. 94-95.

Desde el punto de vista del Isidoro enciclopedista, hay que situar sus reflexiones como continuadoras de la tradición musicológica tardoantigua de inspiración neoplatónica. Estas reflexiones se encuadran dentro del capítulo 16 del Libro III en el que habla del “poder de la música”, temática dentro de la cual también son incluidas las reflexiones sobre estos aspectos de otros autores anteriores ya citados como Censorino, Capela o Arístides (cada uno con sus particularidades). Por tanto, Isidoro es un eslabón más dentro de una tradición. Además, en este caso, aunque esté utilizando el tiempo presente, resulta evidente que no se está refiriendo a su época, la Hispania visigoda, sino que está transmitiendo una noticia anterior con unas fórmulas literarias que, aparecen repetidas en otras fuentes que, como se puede observar, incluso exponen los mismos ejemplos (los remeros y el uso militar de la música). Considero que esta es la única finalidad de esta noticia isidoriana: transmitir unos hechos y una forma de entender la música que hacen referencia a la Antigüedad clásica, tal y como hicieron otros autores antes que él.

Sin embargo, desde el punto de vista del obispo Isidoro, se observa un enfoque totalmente distinto en la finalidad del uso de la música en las tareas cotidianas. Para los padres de la Iglesia, la música puede ser usada mientras se realizan las distintas tareas cotidianas, siempre y cuando se utilice para alabar a Dios. De hecho, se puede observar cómo el propio Isidoro critica el contenido de las canciones (en general de contenido amoroso o picante) que cantan los seglares cuando realizan sus tareas (aspecto que también se observa en otros autores anteriores como los citados Cipriano, Jerónimo y Agustín), mientras exhorta a los monjes a entonar himnos y salmos cuando realizan las suyas. Para los padres de la Iglesia el problema no está en el canto, sino en lo que se canta y, sobre todo, en la intención del que canta.

Por tanto, para Isidoro (y para los padres de la Iglesia), en esta ocasión, lejos quedan los fundamentos de carácter metafísico de origen pitagórico y platónico que sustentan el poder de la música y que en otras muchas ocasiones adapta el pensamiento cristiano, tal y como hemos visto en todos los aspectos analizados en los dos últimos capítulos. Sin embargo, en esta ocasión, los padres de la Iglesia se centran en el hecho práctico de la música *per se*, olvidándose de los profundos fundamentos metafísicos, pero haciendo hincapié en su finalidad: los monjes deben cantar únicamente cuando canten para alabar a Dios.

Por otra parte, en relación al uso castrense de la música, al que hace referencia en el texto de las *Etimologías*, y a pesar de que el obispo hispalense, basándose en Quintiliano, esté haciendo únicamente referencia a una época pasada en ese fragmento, ni que decir tiene que considero que Isidoro no solo creía firmemente en que la música o el mero sonido de las trompetas contribuía a enardecer el ánimo de los soldados (ahora sí por los motivos de carácter metafísico que he ido argumentando a lo largo de los dos últimos capítulos), sino que, además, creo que pudo contemplar este hecho de primera mano, ya que la utilización castrense (y laboral) de la música son prácticas que aparecen documentadas en la literatura de la Antigüedad y han perdurado hasta nuestros días y no solo en la cultura occidental.

Además, debe tenerse en cuenta que Isidoro recoge este uso castrense de la música en otros lugares de su obra, entre los que destacan *Etym.*3.20.3 y, sobre todo, *Etym.*18.4, donde dedica todo un capítulo a hablar sobre los usos militares de distintos instrumentos de la familia de viento metal, aspectos que se escapan al objeto de estudio de esta tesis. Por tanto, teniendo en cuenta todos estos fragmentos, considero que Isidoro creía en la utilidad y el beneficio de estas prácticas.

12.7. LA MÚSICA PUEDE DOMINAR A LOS ANIMALES Y AL RESTO DE LA NATURALEZA

El poder que tiene la música para dominar la naturaleza también aparece con cierta frecuencia en los textos literarios musicales grecolatinos y, al igual que ocurre con el resto de los aspectos que estamos analizando en este apartado, también deriva de la concepción de la música como elemento ordenador del universo y del alma del hombre. A lo largo de estos capítulos se han nombrado algunos casos míticos que ejemplifican el poder que la música es capaz de ejercer sobre la naturaleza, tal y como ocurre con los casos de Anfión, quien pudo mover las piedras y colocarlas para construir las murallas de Tebas gracias al poder de su música, u Orfeo, quien era capaz de encantar a los animales, los árboles o las rocas, ambos casos referidos por el propio Isidoro y analizados en el capítulo 9. Desde ese punto de vista y dentro de esa tradición que trata el poder cosmogónico y ético de la música es desde donde nuevamente se han de situar las breves noticias que ofrece Isidoro al hablar del poder que provoca la música sobre algunos animales.

El obispo hispalense expone tres noticias. La primera en *Etym.*3.16.3, donde habla del poder de la música sobre los animales desde un punto de vista general: “*Ipsas quoque*

bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinus ad auditum suae modulationis musica provocat”⁹²⁷. Las dos siguientes las encontramos en el Libro XII de las *Etimologías*, libro dedicado a los animales. La primera en *Etym.*12.1.19, donde habla del poder que ejerce la música sobre la atención de los ciervos: “*Mirantur autem sibilum fistularum. Erectis auribus acute audiunt, summissis nihil*”⁹²⁸. La segunda en *Etym.*12.6.11, donde habla del poder que ejerce la música sobre los delfines: “*Delphines certum habent vocabulum, quod voces hominum sequantur, vel quod ad symphoniam gregatim conveniunt*”⁹²⁹.

12.7.1. LAS FUENTES

La noticia de *Etym.*3.16.3 está tomada al pie de la letra de Casiodoro (*Inst.*2.5.8), quien afirma: “*ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinus ad auditum suae modulationis attraheret*”⁹³⁰.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinus ad auditum suae modulationis musica provocat</i>	<i>ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinus ad auditum suae modulationis attraheret</i>

A pesar de lo que acabo de decir en relación a la fuente de Isidoro, creo que es importante reseñar que, en relación a este último aspecto del poder que puede ejercer la música sobre la naturaleza, hay que destacar un nuevo fragmento de Quintiliano que trata también este tema y que no hace sino estrechar aún más las relaciones entre los textos de los dos grandes autores hispanos a pesar de que en los aspectos relativos a la concepción médica de la música y al poder de la música sobre la naturaleza Isidoro se base claramente en Casiodoro. En el mencionado texto de Quintiliano (1.10.9) se puede leer lo siguiente refiriéndose a Orfeo: “*alterum vero, quia rudes quoque atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo, sed saxa etiam silvasque duxisse posteritatis memoriae traditum est*”⁹³¹.

⁹²⁷ “Las bestias mismas, como las serpientes, las aves o los delfines, se sienten atraídas por la música y escuchan su armonía”.

⁹²⁸ “Les gusta la música de las flautas, que escuchan atentamente con las orejas tiesas, sin que nada distraiga su atención”.

⁹²⁹ “La denominación de delfines se debe a que siguen las voces humanas, o a que se reúnen cuando oyen música”.

⁹³⁰ “Incluso puede atraer a los animales (como serpientes, pájaros y delfines) para oír su armonía”.

⁹³¹ “de uno de ellos -Orfeo- para recuerdo de la posteridad se cuenta, porque cautivaba de admiración los ánimos rudos y no cultivados, que no solo llevaba tras sí las fieras salvajes, sino hasta los mismos peñascos y las selvas”.

La noticia de *Etym.*12.1.19 está copiada casi al pie de la letra de Solino (19.11): “*Mirantur sibilum fistularum, rectis auribus acutissime audiunt, submissis nihil*”; quien se pudo basar en Plinio (*HN.*8.114).

ISIDORO	SOLINO
<i>Mirantur autem sibilum fistularum. Erectis auribus acute audiunt, summissis nihil</i>	<i>Mirantur sibilum fistularum, rectis auribus acutissime audiunt, submissis nihil</i>

Hay que comentar que en el fragmento inmediatamente anterior al analizado, el de *Etym.*12.1.18, Isidoro comenta diversos aspectos relacionados con los ciervos que están sacados prácticamente al pie de la letra (aparte de Solino) de dos pasajes agustinianos (*In palm.*41.4, *Divers. Quaest.*71.1), autor fundamental para Isidoro, y además se pueden observar en otros autores anteriores que Isidoro no consultó. Sin embargo, en lo referido a la música y los ciervos, expuesto en *Etym.*12.1.19, el obispo de Hipona no dice absolutamente nada en ninguno de estos dos pasajes. No obstante, en el texto de Capela (9.927) sí encontramos una referencia a la influencia de la música en los ciervos, y, aunque es mucho más escueta que la de Isidoro, es importante porque ambos textos comparten una palabra clave, tal y como se puede observar en el siguiente cuadro comparativo.

ISIDORO	CAPELA
<i>Mirantur autem sibilum fistularum. Erectis auribus acute audiunt, summissis nihil</i>	<i>unde enim cerui fistulis capiuntur</i>

No obstante, y aun teniendo en cuenta estas disquisiciones, ya quedó dicho que la fuente de Isidoro es Solino (19.11).

La noticia de *Etym.*12.6.11 está basada nuevamente en Solino (12.5): “*Certum habent uocabulum, quo accepto uocantes sequuntur ; nam proprie simones nominantur*”; de quien copia palabras y expresiones al pie de la letra. A su vez, Solino se vuelve a basar en Plinio (*HN.*9.23).

ISIDORO	SOLINO
<i>Delphines certum habent vocabulum, quod voces hominum sequuntur, vel quod ad symphoniam gregatim conveniunt</i>	<i>Certum habent uocabulum, quo accepto uocantes sequuntur ; nam proprie simones nominantur</i>

A lo dicho hay que añadir que esta noticia relativa a los delfines también es recogida de manera muy breve por Capela (9.927).

ISIDORO	CAPELA
<i>Delphines certum habent vocabulum, quod voces hominum sequantur, vel quod ad symphoniam gregatim conveniunt</i>	<i>Fides delphinis amicitiam hominum persuaserunt.</i>

12.7.2. SITUACIÓN DE ESTAS TEORÍAS DENTRO DEL PENSAMIENTO MUSICAL ISIDORIANO

Isidoro se limita nuevamente a transmitir unas cuantas noticias que le han llegado y que hacen referencia a la Antigüedad clásica. Por tanto, y al igual que ha ocurrido en otros muchos puntos de su obra, es importante remarcar que estas noticias no hacen referencia alguna a la época hispanovisigoda. Son tan solo noticias que Isidoro ha recogido debido a su gran afición de anticuario y a su faceta recopilatoria y enciclopedista.

Desde el punto de vista metafísico la influencia de la música sobre los animales (y sobre el resto de seres vivos e, incluso, otros elementos inanimados que forman parte de la naturaleza como las montañas, los cursos de los ríos, la tierra o las rocas) también está fundamentada por la concepción cosmogónica pitagórica y platónica del mundo que posteriormente asimila el cristianismo, del mismo modo que lo están el *ethos* musical o la *meloterapia*, aspectos que ya se han explicado más arriba.

Pero, al contrario de lo que ocurre con estos aspectos explicados más arriba, en este caso resulta más difícil dilucidar lo que verdaderamente pudo llegar a pensar el obispo hispalense sobre esto. Me inclino a pensar que Isidoro consideraba que el poder que la música podía ejercer sobre los animales era cierto, al igual que he demostrado que debió considerar que eran ciertas el resto de noticias anteriores relacionadas con el poder de la música sobre el hombre. Que Isidoro recoja esta noticia y la exponga junto a la mayoría de las anteriores también dice mucho a favor de mi postura (aparte de que tradicionalmente se hayan transmitido juntas en parte de la literatura anterior). Además, creo que su fundamentación metafísica de origen pagano adaptada por el cristianismo y el hecho de que otros autores paganos y cristianos lo trataran antes que él apoya más si cabe este argumento, sobre todo si se tiene en cuenta la absoluta veneración que Isidoro tiene ante las fuentes anteriores, paganas y cristianas. No obstante, debido a la total oscuridad al respecto existente en las fuentes isidorianas e hispanovisigodas en general,

es difícil poder asegurar esta afirmación con otros argumentos diferentes a los que expongo.

13. ISIDORO COMO FILÓSOFO DE LA MÚSICA IV. EL SONIDO COMO FENÓMENO FÍSICO EN EL PENSAMIENTO DE ISIDORO

El objetivo de este capítulo es analizar el pensamiento físico-acústico de Isidoro de Sevilla. Para ello se analizarán tres aspectos que, a mi juicio, son, con mucha diferencia, los de mayor relevancia. El primero, siguiendo con la temática de esta tesis, lo constituyen las relaciones con la tradición musicológica y literaria anterior, aspecto muy relevante para entender tanto el enfoque y el contenido de lo que trata Isidoro, como la profundidad de sus logros. El segundo es el aspecto terminológico, sin lugar a dudas uno de los problemas principales en este campo. Por último, se ha de reconstruir y exponer su concepción física del sonido partiendo de los diferentes fragmentos en los que trata el tema.

El obispo hispalense expone una serie de pequeñas reflexiones que reflejan su concepción física del sonido. Estas reflexiones isidorianas se encuadran dentro de una tradición anterior, puesto que el sonido como fenómeno físico es una cuestión que ha gozado de considerable importancia en la tradición musicológica de la Antigüedad y, por extensión, en la de la Alta Edad Media, puesto que, en muchas ocasiones, en los distintos textos técnicos sobre el tema, se puede observar cómo antes de tratar el sonido musical se delimitaba y definía el sonido de manera general desde un punto de vista físico, ya que, a fin de cuentas, el sonido constituye la materia prima sobre la que se sustenta el hecho musical.

Las reflexiones isidorianas sobre estos temas se encuentran desperdigadas en varios pasajes del *Primer Libro de las Diferencias*, en otro pasaje del *Segundo Libro de las Diferencias*, en un párrafo de las *Sentencias*, en otro fragmento del *Libro de los números* y en algunos libros de las *Etimologías*. En el *Primer Libro de las Diferencias* Isidoro trata de definir algunos términos que hacen referencia al sonido como fenómenos físico en las diferencias 418 y 419. En el Segundo Libro de las diferencias, concretamente en 11.30, el obispo hispalense establece una breve relación entre el sonido y el canto, relación que es expuesta con mucho más detalle en el Libro I de las *Sentencias*, concretamente en el capítulo 8, párrafo 6. Por su parte, en el *Libro de los números* destaca el párrafo 4.18. Por último, en las *Etimologías*, los pasajes más importantes que tratan estos aspectos se hallan en los libros III, X y XI. En el Libro III encontramos los pasajes *Etym.*3.18.2, *Etym.*3.19.1, *Etym.*3.19.2 y *Etym.*3.19.8; en el Libro X, *Etym.*10.169; y en el Libro XI, *Etym.*11.1.22 y *Etym.*11.1.46.

13.1. ISIDORO DE SEVILLA Y LA TRADICIÓN MUSICOLÓGICA Y LITERARIA ANTERIOR

La concepción física del sonido ha sido tratada, con mayor o menor profundidad, en muchos de los principales textos de la Antigüedad que versan sobre temas no solo acústico-musicales o puramente musicales, sino también de otras ramas de conocimiento. En estos textos se ha ido repitiendo una idea que, en líneas generales y a muy grandes rasgos (y, evidentemente, con diferentes enfoques y teorías), hace referencia a la asociación del sonido con el movimiento, ya que, según estos autores (cada uno desde su punto de vista y sus particularidades), para la existencia de un sonido, ha de existir previamente un movimiento. Dicho de otra manera: sin movimiento no hay sonido. Estos autores consideraban que, previamente al sonido, había de existir a la fuerza una percusión del aire⁹³² que debía ser ocasionada por un movimiento⁹³³.

Las tres grandes concepciones acústico-musicales griegas existentes en el periodo clásico ya opinaron sobre ello, cada una con sus particularidades. El pitagórico Arquitas de Tarento (*Fr.*1) defiende que no puede haber sonido si previamente no ha habido percusión y movimiento⁹³⁴. Platón (*Ti.*67b), por su parte (cuyas influencias pitagóricas son evidentes en su pensamiento musical), trata la idea de la percusión del aire producida por un movimiento a la hora de explicar las formas de percibir y producir el sonido. Aristóteles también trata la relación del sonido con el movimiento en distintos lugares de su extensa obra. De hecho, es el autor que trata en mayor profundidad el tema del sonido como fenómeno físico⁹³⁵. A partir de aquí, la lista de autores que tratan la

⁹³² Un golpe de aire. Es decir, el movimiento es lo que provoca la percusión (*πληγή*) del aire (que a fin de cuentas también es movimiento), que da lugar al sonido. Esta idea, con sus variantes, se ha mantenido a lo largo de toda la literatura griega. Es muy probable que esta asociación parta de la reflexión sobre la experiencia sonora de la cuerda al vibrar (téngase en cuenta la enorme importancia de los instrumentos de cuerda en la cultura griega). Para el significado del término *πληγή*, véase Barbera, A., *The Euclidean Division of the Canon. Greek and Latin Sources*, Lincoln, 1991, pp. 48-49.

⁹³³ Para la ciencia acústica grecolatina resultan imprescindibles los trabajos de Andrew Barker, en especial *Greek musical writings: II...* Véanse también Landels, J., *Op. cit.*, pp. 130-147; y Lippman, E. A., *Op. cit.*, pp. 1-44.

⁹³⁴ Es muy probable que los pitagóricos fuesen los primeros en tratar en profundidad esta cuestión. Un testimonio antiguo lo tenemos en Alcmeón de Crotona (*Frs.*24A5 y 6, Diels, H., Kranz, W., *Op. cit.*, vol. 1, pp. 211-212), filósofo pitagórico del siglo VI. Sin embargo, la definición que gozó de más fortuna fue la atribuida a Arquitas. No obstante, es preciso indicar que se pueden encontrar otras definiciones parecidas en autores anteriores o contemporáneos del tarentino como Empédocles (*Frs.*31A 86, Diels, H., Kranz, W., *Op. cit.* vol. 1, p. 300; B99, Diels, H., Kranz, W., *Op. cit.*, vol. 1, p. 347) o Demócrito (*Fr.*68A, Diels, H., Kranz, W., *Op. cit.*, vol. 2, p. 101; 128A Diels, H., Kranz, W., *Op. cit.*, p. 113).

⁹³⁵ Esta relación es tratada con más profundidad en *Acerca del alma*, especialmente en 417-424. También es tratado el sonido como fenómeno físico en los *Problemas*, obra miscelánea, atribuida ya en la Antigüedad a Aristóteles, aunque a día de hoy se suele considerar apócrifa, pero, eso sí, asociada al peripato. En dicha obra el sonido y la música son tratados en dos libros, concretamente en el Libro XI,

cuestión es larga. Encontramos autores distintos de los que habitualmente se vienen citando a lo largo de esta tesis, tal y como ocurre con Euclides⁹³⁶, Crisipo⁹³⁷, Diógenes de Babilonia⁹³⁸ y Aecio⁹³⁹. Pero también, otros muchos que ya hemos citado en páginas anteriores como Aristóxeno de Tarento (1.3), Teofrasto (Porph.*In Harm.*1.3, p.61.16-

dedicado a la voz, a la fonación y a aspectos con un carácter más físico-acústico del sonido, y el Libro XIX, dedicado por entero a la música, centrándose fundamentalmente en aspectos relacionados con la ciencia armónica y la percepción. También se recogen estos aspectos en *Sobre las cosas de la audición* (*De audibilibus*, especialmente en 803b-804a), obra peripatética también atribuida ya en la Antigüedad a Aristóteles, pero considerada igualmente apócrifa. Además, también trata estos temas parcialmente en otras obras, entre las que destacan algunas solo conservadas fragmentariamente como en *Sobre los pitagóricos*, *Sobre la filosofía de Arquitas*...

⁹³⁶ Matemático griego que vivió en los siglos IV-III a. C., autor de diferentes y notables estudios relacionados con el ámbito de las matemáticas y, dentro de estos, destacando especialmente sus estudios de geometría. Su obra más famosa es, con diferencia, *Elementos*. Sin embargo, las referencias a estos aspectos sonoros son tratadas al comienzo de la Introducción de su *Sectio Canonis* (obra atribuida con dudas a este autor que gozó de gran prestigio a lo largo de toda la Antigüedad), un pequeño opúsculo, pero de gran importancia, sobre cuestiones matemáticas, acústicas y armónicas.

⁹³⁷ Véase Von Arnim, H., *Stoicorum Veterum Fragmenta* (4 vols.), Stuttgart, BT, 1978, Vol. 2 (850-872). Crisipo de Solos (ca. 280-206 a. C.) fue uno de los grandes filósofos estoicos de todos los tiempos y es considerado el sistematizador definitivo de esta doctrina, la más famosa de la época helenística, tras los aportes de Zenón (el fundador de la escuela) y de Cleantes. Crisipo, por tanto, fue el tercer gran director de la escuela entre el 232 a. C. aproximadamente y el 205 a. C., durante el llamado estoicismo antiguo, época de la que apenas y se han conservado textos y los que se han conservado (como el referido), lo han hecho en estado muy fragmentario y a través de testimonios indirectos. Evidentemente, debido a la concepción materialista y corporeísta de la física estoica, el sonido ha de ser entendido también como un cuerpo y, como todo cuerpo, estará formado por la acción de una causa activa, *λόγος*, que incide sobre una causa pasiva, la materia.

⁹³⁸ A través de Diógenes Laercio (7.55.2-3). Diógenes de Babilonia (ca. 232-ca.152 a. C.) fue también un filósofo estoico, aunque perteneciente al periodo del estoicismo medio. Fue alumno de Crisipo, llegando a ser director de dicha escuela. Desde el ámbito musical sus reflexiones sobre la música o el sonido son importantes, constituyendo, quizá, los documentos más importantes de dicha escuela y periodo. No obstante, estas reflexiones son conocidas a través de fuentes secundarias, como el fragmento citado. Se conocen algunas noticias sobre su pensamiento musical gracias a una disputa que mantuvo con Filodemo de Gadara y que se ha transmitido en la obra de este último sobre la música, conservada muy fragmentariamente (para Filodemo véase la nota 831). La disputa trata sobre la influencia de la música en el carácter del hombre. En líneas generales, Diógenes, como buen estoico, se muestra a favor, mientras que Filodemo, como buen epicureísta, se muestra contrario. Desde el punto de vista de la física estoica, el sonido o la música pueden incidir en el alma humana debido a que tienen una misma naturaleza derivada de la misma *razón seminal*, lo que provoca que exista un principio de *simpatía universal* entre todos los cuerpos del universo (recuérdese lo dicho en la nota anterior: el sonido para los estoicos también es un cuerpo). Además, debido al principio estoico de la total conmixtión de los cuerpos, el sonido o la música puede penetrar en cualquier otro cuerpo. Desde el punto de vista lógico, los estoicos, al igual que los epicúreos, también entienden la música o el sonido como una sensación. Para los estoicos, la música influye en el alma potenciando o disminuyendo la ética que ya existe previamente en ella. Por tanto, y ahí encontramos otra diferencia con los epicúreos, es la razón la que ha de discernir si la sensación (sonora o musical) ha de ser considerada comprensiva o cataléptica o ha de ser rechazada dependiendo del bien que haga al alma, ya que si la música es bien utilizada conducirá a la vida excelente (*καλῶς ζῆν*). Por tanto, para los estoicos, la virtud y la razón constituyen los dos aspectos fundamentales a la hora de juzgar el hecho musical.

⁹³⁹ Filósofo y doxógrafo griego del siglo II-I a. C., probablemente autor de una obra doxográfica sobre Historia de la filosofía no conservada que se ha transmitido, indirecta y parcialmente, en otras fuentes posteriores. En uno de estos fragmentos (me refiero a uno transmitido en el tratado pseudoplatónico *Placita philosophorum*) se ha conservado una explicación de orientación estoica relativamente breve sobre el sonido y otros aspectos relacionados (*Plac.*4.19.4).

65.15), Vitruvio (5.3), Teón de Esmirna⁹⁴⁰, Plutarco (*Mus.*2 1131D), Nicómaco (*Harm.*4), Ptolomeo (1.1, 1.3), Galeno⁹⁴¹, Plotino (4.5.5), Porfirio⁹⁴², Arístides Quintiliano (1.4-5) o Macrobio (*Comm.*2.1.4-7).

Entre las últimas reflexiones latinas destacan (como en tantos otros aspectos) las de Agustín y Boecio (Casiodoro no trata este aspecto en las *Instituciones*). El propio Agustín (*Mus.*1.3), siguiendo la más genuina tradición pitagórica, asocia la idea de medida a la idea de movimiento afirmando que: “*Ergo modulation [medida] non incongrue dicitur mouendi quaedam peritia uel certe qua fit, ut bene aliquid moueatur. Non enim possumus dicere bene moueri aliquid, si modum [la medida] non seruet*”⁹⁴³. Debido a su fidelidad con sus principios de origen pitagórico (recuérdese que hablamos de los primeros libros de su tratado), relaciona los dos conceptos anteriores con un simple silogismo. Si la música es medida (número) y el número es movimiento, la música es movimiento: “*Motus est enim etiam omne, quod sonat, et syllabae utique sonant. An quidquam horum negari potest?*”⁹⁴⁴ (*Mus.*2.3.3). De hecho, incluso entrecruza las definiciones de la música (como número, medida y movimiento) afirmando que “*musica est scientia bene mouendi*”⁹⁴⁵ (*Mus.*1.3.4). No solo encontramos estas relaciones del sonido y el movimiento en los libros pitagóricos de su tratado, ya que en su Libro VI (6.2.2) también hace referencia a estos aspectos. Por su parte, Boecio (*Mus.*1.3), basándose en el fragmento anteriormente mencionado de Nicómaco, recoge en un mismo pasaje una reflexión más clarificadora de esta asociación del sonido y el movimiento, en la que el primero queda definido a través del segundo:

*Sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur,
pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit*

⁹⁴⁰ Teón de Esmirna (50.3-10) pone en boca de Adrasto estas reflexiones.

⁹⁴¹ *Del uso de las partes*, 3.522 (Kühn).

⁹⁴² En este autor encontramos referencias sobre estos temas en varios fragmentos de su extensa obra, principalmente en su *Comentario a la Harmónica de Ptolomeo*, fragmentos entre los que destaco dos: 65.21-67.10, donde atribuye el fragmento a Panecio (filósofo estoico del siglo II a. C., cabeza más visible e importante del denominado estoicismo medio junto a Posidonio de Apamea – nacido en torno al 140/130 a. C. y muerto después del 51 a. C.–), y 30.1-30.21, donde atribuye el pasaje a Heráclides Póntico (Para Heráclides puede verse la nota 576).

⁹⁴³ “*Luego, no incongruentemente se le dice “modulación” (medida) a una especie de pericia en el movimiento, o en todo caso a aquello por lo que resulta que algo se mueve bien. No podemos, en efecto, decir que algo se mueve bien, si no observa el “modo” [la medida]*”.

⁹⁴⁴ “*En el movimiento reside, en efecto, también todo lo que suena, y las sílabas, por supuesto, suenan, ¿o acaso se puede negar alguna de estas cosas?*”

⁹⁴⁵ “*música es la ciencia del mover bien*”.

*motus. Si enim cuncta sint immobilia, non poterit alterum alteri concurrere, ut altemm inplatur ab altero, sed cunctis stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum. Idcirco definitur sonus percussio aeris indissolula usque ad auditum*⁹⁴⁶.

Además, para hacernos una verdadera idea de la importancia de esta asociación sonido-movimiento, hay que indicar que esta definición del sonido no solo se desarrolló en los textos de acústica o en los textos musicales, sino que se extendió a otro tipo de textos técnicos entre los que destacan, por encima de todos, los tratados de gramática, así como a otro tipo de literatura no técnica. En muchos de estos textos, tanto en los musicales, como en el resto, se puede observar cómo la música es definida utilizando las mismas fórmulas, incluso las mismas palabras. Tal fue la fama de esta concepción del sonido.

Jesús Luque, en una obra sobresaliente y actual que refleja la sapiencia y el dominio que traen consigo las investigaciones de toda una vida⁹⁴⁷, recopila una gran cantidad de estas definiciones del sonido asociado al movimiento, tanto de textos de gramática como de otras ramas de conocimiento (dejando en un lugar muy secundario dadas las características de su estudio a los textos musicales) e, incluso, de textos no técnicos y compendios.

Isidoro, por tanto, no hace sino seguir una tradición anterior a la hora de intentar tratar el sonido como fenómeno físico. Sin embargo, las definiciones isidorianas poco tienen que ver con los profundos razonamientos de la musicología y la gramática del pensamiento clásico, obedeciendo al paulatino declive de la ciencia tardoantigua (en comparación con la del periodo anterior) que ya se expuso en el apartado 11.2.4, cuando se habló de las matemáticas isidorianas al hablar de las distintas medias (aritmética, geométrica y harmónica o musical) expuestas por el obispo hispalense siguiendo igualmente una tradición literaria y musicológica anterior. Además, no debemos olvidar la tendencia de Isidoro (y de su época) al compendio, al resumen, así como el carácter

⁹⁴⁶ “El sonido, a su vez, no se da al margen de algún tipo de impulso y percusión; y el impulso, de suyo, y la percusión en modo alguno pueden existir si no ha precedido un movimiento. Si, en efecto, todo estuviera inmóvil, no podría una cosa concurrir con otra, de manera que una fuera impulsada por la otra, sino que, estando todas quietas y privadas de movimiento, necesariamente no se produciría ningún sonido. Por eso se define el sonido como una percusión del aire ininterrumpida hasta el oído”.

⁹⁴⁷ Luque Moreno, J. *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*, Granada 2014, pp. 105-119.

enciclopedista y didáctico que impregna toda su obra. Teniendo en cuenta todos estos aspectos se entenderá este peculiar acercamiento isidoriano al fenómeno sonoro.

13.2. EL PROBLEMA DEL LÉXICO

En latín los dos términos que prevalecen por encima del resto para nombrar y explicar los dos planos del sonido que son tratados en los textos técnicos sobre música de la Antigüedad y la Alta Edad Media (a saber, el plano físico y el plano armónico) son, precisamente, *uox* y *sonus*, que han mantenido una relación constante a lo largo de toda la literatura musical de dichos periodos, puesto que ambas palabras, polisémicas en grado sumo, comparten muchas de sus acepciones. Sin embargo, estas palabras no solo se han utilizado indistintamente para hacer referencia a estos dos planos sonoros, sino que se han utilizado también para hacer referencia a un mayor número de realidades sonoras. Jesús Luque⁹⁴⁸ explica muy bien las diferentes acepciones “sonoras” del término *uox* relacionándolas con las del término *sonus*. Este autor defiende que, ante todo, el término *uox* hace referencia al sonido producido por la laringe humana, pero:

a partir de ahí [el término] amplió sucesivamente su ámbito semántico, pasando a designar no sólo el sonido de la ‘voz’ de los animales, sino incluso el producido por medios artificiales, mecánicos, el sonido de los instrumentos; y así vox terminó alternándose con sonus para hacer referencia a cualquier tipo de sonido [...] o incluso al sonido en general.

Las mismas acepciones pueden definirse del término *sonus*, que, partiendo del su significado de sonido en general, también fue adquiriendo otras acepciones más o menos con esos mismos matices hasta hacer referencia al sonido puramente musical.

Por último, si profundizamos un poco más, podemos ver que la ambigüedad del léxico latino es una herencia de la ambigüedad (menor, sin duda) existente en el léxico griego. Dicho léxico también diferenciaba estos dos planos, aunque con un vocabulario mucho más preciso que el latino. Jesús Luque⁹⁴⁹ define brevemente los principales términos griegos que hacen referencia a estos aspectos, destacando por encima de todos el

⁹⁴⁸ Luque Moreno, J. *Hablar y cantar...* pp. 105. El autor trata profundamente estos temas. Véanse especialmente pp. 105-146. Además, aporta una cuidada selección bibliográfica actualizada.

⁹⁴⁹ Luque Moreno, J. *Hablar y cantar...* pp. 105-106.

término *φωνή*, polisémico, del que destaca su significado como sonido producido por la laringe humana⁹⁵⁰. Este es el principal significado que tiene dicha palabra junto con el de “sonido en general”. Según Luque, la utilización de la palabra *φωνή* con estas dos acepciones por encima de otras (como las expuestas del término *uox*) es debido a la concurrencia de otros términos que tienen significados más precisos y concretos sobre estas otras facetas de la realidad sonora, destacando por encima de todos los términos de:

φθόγγος (“sonido” en general, e incluso en ocasiones “ruido”, pero que con un sentido casi técnico terminó significando, sobre todo, el “sonido musical”, la “nota musical”), *ψόφος* (“sonido”, pero, sobre todo, sonido no articulado, es decir, “ruido”) o *ἤχος* (“sonido”, “ruido”, pero, sobre todo, “resonancia”, “eco”).

De todos estos vocablos, los que más fortuna han tenido en la literatura musical griega han sido el de *φωνή*, principalmente en sus acepciones de sonido en general y sonido procedente de la laringe humana (también, aunque en menor medida, como sonido musical sin especificar su origen vocal), y *φθόγγος*, principalmente en su acepción de sonido musical, nota musical⁹⁵¹.

13.2.1. Diff.1.418-419. SONUX, VOX Y SONITUS. UN PASAJE CONFLICTIVO

Isidoro trata de delimitar el significado de estos términos en un pasaje conflictivo que no es sino una continuación de esta imprecisión semántica que encontramos en la

⁹⁵⁰ Isidoro (*Etym.*8.11.87), al tratar la etimología del término *faunus*, también delimita semánticamente este término griego *φωνή*, traducéndolo como *uox*, para hacer referencia al sonido producido por la laringe, aunque en este caso no se refiera a la laringe humana, sino a la de los faunos.

⁹⁵¹ El término *φθόγγος*, es el término que en mayor medida los antiguos griegos utilizaron para hacer referencia a un sonido musical o, en la mayoría de los casos, a una nota musical. Resulta muy interesante observar cómo esta definición del sonido musical parte de la definición física del sonido como movimiento, ya que, según la tradición más difundida sobre este aspecto de la teoría musical griega, la aristoxénica, el sonido o la nota musical, *φθόγγος*, es definido como una parada o reposo de la voz en un punto. En efecto, Aristóxeno es el autor más importante en este punto y el que, desde luego, más influencia ha tenido posteriormente, ya que tras él otros teóricos definieron este concepto en los mismos términos, transmitiendo este interesante aspecto de la teoría armónica aristoxénica: Nicómaco de Gerasa (*Harm.*12), Cleónides (*Harm.*1), Baquío el Viejo (*Harm.*1.4), Arístides Quintiliano (1.6-7) y Boecio (*Mus.*1.8). De todos ellos el más exhaustivo es Arístides Quintiliano, quien, además, realiza distintas e interesantes matizaciones a Aristóxeno. Para ver este asunto con más detenimiento, véase mi artículo Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte II. Fundamentos aristoxénicos. Conciliación con los fundamentos pitagórico-platónicos”, *Éndoxa: Series filosóficas* n° 41, 2018, pp. 11-30, pp. 13-16.

tradición anterior. Sin embargo, el pasaje isidoriano, tal y como veremos, no es solo impreciso, sino confuso, ya que se contradice en algunos puntos.

El obispo hispalense define brevemente el término *sonus* en *Diff.*1 utilizando la fórmula característica de la diferencia⁹⁵², es decir, mediante la diferenciación con otro término. El término *sonus* aparece en dos diferencias, la 418 y la 419. En la 418 distingue entre *uox* y *sonus* y en la 419 entre *sonus* y *sonitus*.

En la diferencia 418 podemos leer: “*uox est hominis, sonus trepidinis*”, que traducido sería: “voz es la del hombre, sonido el de la confusión”. Por tanto, mientras que el término *uox* queda delimitado claramente, definiéndolo como sonido procedente de la voz humana, Isidoro ofrece una definición del término *sonus* no solo imprecisa, sino confusa. De hecho, dicho término queda más definido en relación al significado de *uox* como “ruido que no procede de la voz humana”, que por su propia definición. La escueta y vaga definición de *sonus* (*sonus trepidinis*) nos lleva irremediablemente a asociarlo con la idea de ruido, de un mero y simple ruido (de hecho, la traductora lo traduce con este término) que, teniendo en cuenta su procedencia, apenas es distinguido entre la confusión. Es difícil realizar más lecturas de este fragmento. Ni siquiera se puede decir que el término haga referencia a lo que hoy día entendemos como “sonido en general”.

Además, esta definición parece contradecirse con la que expone en la diferencia siguiente, la 419: “*sonus est quidquid auditur sensibile, sonitus vero confusae uocis*”, que Carmen Codoñer traduce como “*Sonus (ruido) es todo aquello que se percibe por el oído; sonitus (sonido), en cambio, se dice un rumor confuso*”. En este caso parece que Isidoro sí que entiende que el término *sonus* (que la traductora sigue traduciendo como ruido) se percibe por el oído claramente, al contrario que el término *sonitus*, que es un sonido confuso. Por tanto, en esta ocasión *sonus* sí que puede ser entendido claramente como “sonido en general”; es decir, con la primera acepción del término *sonido* que refleja el *DLE*: *Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire*. Además, el lector agudo habrá observado que *sonitus* es definido con los términos *confusae uocis*, notando que Isidoro ha utilizado nuevamente el término *uox*, pero ahora

⁹⁵² Tal y como se indicó en su momento, la diferencia fue un subgénero literario muy en boga en la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media. Tenía una clara finalidad didáctica, ya que delimitaba el significado de un término mediante su diferenciación con otro, con el que, generalmente, guardaba algún tipo de relación léxica o semántica. Véase Andrés Sanz, M. A., *Isidori Hispalensis episcopi. Liber differentiarum (II), cura et estudio*. Turnhout, CCSL 111 A, 2006, pp. 28-49.

con un significado equivalente al del significado de *sonus* de la diferencia 418, es decir, como un sonido confuso que apenas y puede ser distinguido. Ahora, evidentemente, Isidoro no relaciona el término *uox* explícitamente con la voz humana. Sin embargo, Carmen Codoñer en este caso traduce el término *uox* como *rumor*, término que sí tiene una relación directa con la voz humana. Desconozco con qué intención ha utilizado C. Codoñer el término *rumor*, ya que no existe ninguna aclaración al respecto. Dos de las tres acepciones (las dos primeras) que tiene el término en el *DLE* están relacionadas con la voz humana. Quizá, la gran investigadora haya utilizado el término *rumor* con su tercera acepción: “*ruido vago, sordo y continuado*”, no delimitando necesariamente su origen humano. A mi entender, pienso que en este caso Isidoro utilizó el término *uox* como sinónimo de un *ruido vago en general*, sin atribuirle una procedencia humana alguna.

Teniendo en cuenta este ambiguo, confuso y exiguo material poco más se puede decir de la concepción física del sonido que Isidoro ofrece en este difícil pasaje. Sin embargo, hay que tener en cuenta tres aspectos para valorarlo con la perspectiva adecuada. En primer lugar, y en cierta manera, Isidoro no hace sino continuar con esa ambivalencia secular utilizando el término *sonus* y el término *uox* indistintamente para reflejar un aspecto del sonido u otro. En segundo lugar, hay que incidir en que no solo se observa una ambivalencia terminológica, sino que en algunos casos se observan unas definiciones (de *sonus* y *uox*) distintas, incluso contradictorias, en una diferencia y en otra. Por último, en tercer lugar, y a pesar de lo que en un principio pudiera indicar este pasaje, Isidoro en otros puntos de su obra demuestra tener bastante claro la diferenciación de un término u otro, tal y como veremos a continuación. Por tanto, lo que cabe preguntarse entonces es por qué Isidoro expone un pasaje tan vago, impreciso y contradictorio, cuando en otros lugares de su obra la delimitación de la terminología utilizada para hacer referencia al sonido parece clara. ¿Quizá se deba a la excesiva fidelización con la fuente utilizada? ¿Quizá sea el trabajo de un copista que el propio obispo no revisó o, después de estar hecho, no consideró oportuno corregir? Lo que está claro es que este vago y contradictorio pasaje contrasta con los pasajes que a partir de ahora se van a exponer, pasajes que demostrarán la claridad y la sorprendente profundidad de las ideas del obispo hispalense en este campo (sorprendente teniendo en cuenta los logros científicos de la época en la que vivió Isidoro y los de los siglos anteriores y posteriores).

13.2.2. LA DELIMITACIÓN DEL LÉXICO ISIDORIANO. *Etym.*3.18.2 y *Etym.*3.19.2

Si atendemos a otros clarificadores pasajes de su obra podemos observar como Isidoro delimita claramente los principales significados del término *uox*. En efecto, en *Etym.*3.19.2, se puede leer lo siguiente:

*“Proprie autem uox hominum est, seu inrationabilium animantium. Nam in aliis abusiue, non proprie, sonitum uocem uocari, ut ‘uox tubae Infremuit’; Fractasque ad litora uoces. Nam proprium est ut litorei sonent scopuli, et: At tuba terribilem sonitum procul aere canoro”*⁹⁵³.

Por tanto, Isidoro deja bien claro cuál es el principal significado de *uox*: sonido procedente de la laringe humana y de los animales. Además, abre el campo semántico a los sonidos inanimados, uno musical, como el sonido producido por las tubas, y otro no musical, como el ruido producido por las olas del mar en el litoral; ejemplo, el primero, que se puede observar en la Vulgata⁹⁵⁴, y el segundo, en Virgilio (*Aen.*3.556). Sin embargo, añade un último verso a modo de ejemplo, también inspirado en Virgilio (*Aen.*9.503), que resulta curioso, pues aunque parece que pretende ejemplificar el uso del término *uox* como sonido en general, lo que utiliza es el término *sonus*. Quizá lo está utilizando adrede para diferenciar el término *uox* del término *sonus*, que aquí es empleado como sinónimo de sonido musical (*terribilem sonitum*, refiriéndose al sonido de la tuba). Además, obsérvese que el término *sonitus*, término muy utilizado también por Isidoro, es utilizado más arriba (*sonitum uocem uocari*) como sinónimo de sonido en general.

Sin embargo, la diferencia más clara entre los términos *sonus* y *vox*, que en *Diff.*1.418-419 parecían confusos, se puede ver en *Etym.*3.18.2: *“Nam aut uoce editor sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsus, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est”*⁹⁵⁵, fragmento prácticamente copiado al

⁹⁵³ “En sentido estricto, la voz sólo pertenece a los hombres o a los animales irracionales. En un sentido impropio y abusivo se aplica la denominación de “voz” a otros sonidos, como: “resonó la voz de la trompeta” o “las voces rotas desde el litoral”, pues es natural que los escollos de la costa resuenen; o: “Pero la trompeta de canoro bronce dejó oír a lo lejos su terrible canto...”.

⁹⁵⁴ En la Vulgata la expresión *uox tubae* aparece repetida en numerosas ocasiones (por ejemplo, véase *Jos.*6.4-20).

⁹⁵⁵ “Y es que el sonido puede ser producido por la voz, como el que emitimos por la boca; o por el aire, como el emitido por una trompeta o una tibia, o por la pulsación, como el que se arranca de una cítara y cualquier otro instrumento que produce un sonido al tañerlo”.

pie de la letra de Agustín (directamente en *Doctr.Christ.2.17.27*, aunque también se observa expresado con otros términos en *Ord.2.14.39* y en *inPsalm.150.8*).

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Nam aut uoce editor sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est</i>	<i>Aut enim uoce editur, sicut eorum est qui faucibus sine organo canunt, aut flatu, sicut tubarum et tiliarum, aut pulsu, sicut in citharis et tympanis et quibuslibet aliis quae percutiendo canora sunt</i> ⁹⁵⁶

También se puede ver en *Lib.Num.4.18*, hablando del número 3: “*Tria sunt et apud musicos genera sonorum, uox, flatus et pulsus: uox in faucibus, flatus in tibiis, pulsus uero in citharis*”; pasaje igualmente inspirado en los fragmentos citados agustinianos, aunque en esta ocasión se basa directamente en el fragmento *inPsalm.150.8*, donde hay que relacionarlo con dos puntos concretos⁹⁵⁷.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Tria sunt et apud musicos genera sonorum, uox, flatus et pulsus: uox in faucibus, flatus in tibiis, pulsus uero in citharis</i> ⁹⁵⁸	<i>Tria esse genera sonorum; uoce, flatu, pulsu: uoce, ut est per fauces et arterias, sine organo aliquo cantantis hominis; flatu, sicut per tibiam, vel quid eiusmodi; pulsu, sicut per citharam, vel quid eiusmodi</i> ⁹⁵⁹ O también: <i>Nullum itaque genus hic praetermissum est: nam vox est in choro, flatus in tuba, pulsus in cithara</i> ⁹⁶⁰

Para Isidoro, *sonus* es un sonido musical en general, independientemente de que su procedencia sea vocal o instrumental (ya sea este un instrumento aerófono o cordófono). Esa será la principal utilización del término *sonus* junto con la acepción de “sonido en general”, “cualquier sonido que pueda ser percibido independientemente de su

⁹⁵⁶ “Porque o se produce con la voz, como sucede a los que cantan sin instrumento alguno, o con el soplo, como en las trompetas y flautas; o con la pulsación, como en los timbales y las cítaras; o en cualquiera otra clase de instrumentos que pulsados son sonoros”.

⁹⁵⁷ La relación entre estos textos isidorianos y agustinianos se analizará con mayor profundidad y detenimiento en el capítulo 15, el dedicado a analizar las divisiones de la música que se observan en la obra de Isidoro, donde se demostrarán las grandes conexiones entre los textos de estos dos grandes autores latinos cristianos.

⁹⁵⁸ “Hay tres tipos de sonidos en la música: la voz, el soplo y la pulsación. La voz en la boca, el soplo en las tibias, la pulsación en las cítaras”.

⁹⁵⁹ “Hay tres clases de sonidos, a saber: los producidos por la voz, por el soplo y por la pulsación. El producido por la voz es el que se hace mediante las fauces y la garganta, sin instrumento alguno, del hombre que canta. El producido por el soplo es el que se ejecuta mediante la flauta o algún instrumento semejante. El producido por la pulsación es el que se efectúa mediante la cítara o algún parecido instrumento”.

⁹⁶⁰ “Ninguna especie de sonido se omitió aquí en el salmo. Porque la voz se da en el coro; el soplo, en la trompeta, y la pulsación, en la cítara”.

naturaliza” (que, evidentemente, puede englobar dentro de sí al “sonido musical”); es decir, con la primera acepción del término *sonido* en el *DLE*, ya expuesta más arriba. En este ejemplo se puede observar como la diferencia es clara en relación al término *uox*, que es delimitado claramente en relación al sonido producido por la laringe humana; aunque también, al igual que ocurre con el término *sonus*, Isidoro es plenamente consciente de que el término *uox* puede hacer referencia a otras realidades sonoras que él mismo se encarga de explicar y que ya han sido expuestas más arriba al comentar *Etym.*3.19.2.

Además, si observamos el léxico utilizado por Isidoro a lo largo de su obra para hacer referencia al sonido en sus principales realidades (que desde el punto de vista que nos ocupa son el sonido musical, el sonido en general y la voz humana), se puede observar una estrecha correlación con los términos utilizados en las definiciones, pues las palabras más utilizadas por el obispo hispalense para hacer referencia a estas realidades son *sonus*, *sonitus* y *uox*. *Sonus* y *sonitus* son utilizados casi del mismo modo, ya que, como se ha indicado, se utilizan principalmente para hacer referencia tanto al sonido en general (primera acepción del término sonido en el *DLE*) como para el sonido musical de manera particular (entre los sonidos musicales también incluyo los producidos por los instrumentos musicales cuando son descritos en situaciones que no tienen que ver nada con una exposición técnica sobre la música: *sonitus tubae*, *sonus tubae*). Por su parte, el término *uox* es utilizado fundamentalmente para hacer referencia a la voz humana, aunque, como hemos visto, también se utiliza para hacer referencia a sonidos procedentes de otros instrumentos o, incluso, para sonidos no musicales.

13.3. LA CONCEPCIÓN FÍSICA DEL SONIDO EN ISIDORO DE SEVILLA

Una vez observada la precisa delimitación semántica isidoriana de estos tres términos y demostrado que, además, es consecuente con el uso que el obispo hispalense hace de ellos, se puede pasar a exponer y comentar su concepción físico-acústica del sonido.

Isidoro expone un considerable número de pequeñas ideas que, a modo de pinceladas, componen un interesante cuadro que refleja su concepción física del sonido. Los problemas de estas pinceladas son dos.

En primer lugar, que se trata de pequeñísimas reflexiones, en algunas ocasiones una sola frase, que hacen referencia a un aspecto muy concreto del fenómeno sonoro. Por tanto,

pueden pasar inadvertidas. Además, solo analizando la totalidad de las referencias que Isidoro expone sobre el sonido como fenómeno físico se podrán entender los matices y la profundidad de su concepción acústica (afirmaciones dichas siempre teniendo en cuenta las características y los logros de la ciencia y la especulación musical de su época en los siglos anteriores y posteriores).

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que estas pequeñas referencias están repartidas a lo largo de distintos libros de las *Etimologías* y de otros lugares de su vastísima obra, lo que dificulta su localización y su posterior relación.

Isidoro, al igual que toda la tradición anterior, también concibe el sonido como movimiento. La particularidad de Isidoro es que describe el fenómeno de producción, propagación y percepción del sonido con una riqueza de matices y pormenores difícil de encontrar en la mayoría de los textos musicales latinos tardoantiguos anteriores, si exceptuamos a Agustín y, en menor medida, a Boecio (sobre todo el fragmento expuesto más arriba).

El obispo hispalense describe de manera completa el proceso de producción, de propagación y de percepción del sonido en varios fragmentos de sus libros III, X y XI de las *Etimologías*, del *Segundo Libro de las Diferencias* y de las *Sentencias*, centrándose fundamentalmente en la voz humana. El problema de estos fragmentos es que, al hacer referencia cada uno de ellos a momentos puntuales de ese proceso, su valor individual es mucho menor. Sin embargo, en conjunto describen el proceso de manera detallada.

Además, que Isidoro se centre especialmente en la voz humana no implica que este proceso no valga para ejemplificar la posición de nuestro autor ante cualquier otro sonido, sea este musical o no. Recuérdese al respecto lo dicho por Isidoro en *Etym.*3.18.2, ya expuesto más arriba: “*Nam aut uoce editor sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est*”⁹⁶¹. Por tanto, aunque se centre en la voz humana, el obispo hispalense es plenamente consciente de que el fenómeno físico existente es el mismo en cualquier sonido; es decir, el fenómeno físico es el mismo en cualquier proceso de formación y percepción sonora.

⁹⁶¹ “Y es que el sonido puede ser producido por la voz, como el que emitimos por la boca; o por el aire, como el emitido por una trompeta o una tibia, o por la pulsación, como el que se arranca de una cítara y cualquier otro instrumento que produce un sonido al tañerlo”.

Sin duda, a mi modo de ver, el más interesante (y también el más completo) de estos fragmentos se halla en *Etym.*3.19.1, donde describe el proceso de fonación humana. De este fragmento quiero destacar dos aspectos que considero muy interesantes.

En primer lugar, lo que me parece más interesante del texto es la descripción que hace del instante anterior incluso a la producción del propio sonido, ya que, en un primer momento, Isidoro destaca la conciencia y la voluntad de ejecutar esa voz, instante en el que se gesta el movimiento inicial: “*Haec [refiriéndose a la voz humana] ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur musica quae in homine vox appellatur*”⁹⁶². Isidoro no diferencia explícitamente entre la actividad mental o espiritual, que dicta la orden, y la corporal, que ejecuta la orden dictada; sin embargo, es plenamente consciente de la división en estos dos planos al hacer referencia a ello (*ex animo et corpore*). Por tanto, según Isidoro, el movimiento inicial, la energía inicial que provocará el sonido, tiene lugar en el propio cuerpo humano partiendo de la energía espiritual y corporal. La descripción de ese impulso inicial es lo que hace tan especial esta descripción de la producción física del sonido; la descripción de esa energía inicial que, partiendo del intelecto, del espíritu, es creada y desarrollada por el cuerpo humano para transformarla en el sonido. Evidentemente esta creación se puede aplicar a cualquier tipo de sonido, sea este el producido por una tibia o una cítara, por mencionar los instrumentos que cita Isidoro.

El segundo aspecto realmente interesante que deseo destacar es la relación lógica que el obispo hispalense establece entre los distintos fenómenos físicos existentes: de ese movimiento inicial nacerá el sonido sobre el que se forma la música. Para Isidoro el sonido es la materia prima sobre la que se crea y se articula la música (y el propio lenguaje verbal). De hecho, para Isidoro, el sonido precede a la música (sobre este asunto volveré a continuación), tal y como se puede observar en el todavía más clarividente fragmento de *Etym.*3.19.8, donde, haciendo referencia al canto, describe esta relación de la siguiente manera: “*Cantus est inflexio uocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus canut*”⁹⁶³. Esta teoría, de claro origen platónico y aristotélico, llega a Isidoro a través de Agustín (*Conf.*12.29), tal y como se puede observar en otros

⁹⁶² “Esta produce un movimiento que tiene su origen tanto en el espíritu como en el cuerpo; de ese movimiento nace el sonido, que produce la música que en el hombre se llama ‘voz’”.

⁹⁶³ “Canto es la inflexión de la voz, pues el sonido se emite de forma directa; es decir, el sonido es previo al canto”.

fragmentos de su obra, concretamente en *Diff.2.11.30* (“*sicut sonus cantum*”) y, sobre todo, en *Sent.1.8.6*⁹⁶⁴, donde se puede leer:

*Materies, ex qua formatus est mundus, origine non tempore res a se factas praecessit, ut sonus cantum. Prior enim est sonus cantu, quia suauitas cantilenae ad sonum uocis, non sonus pertinet ad suauitatem. Ac per hoc utrumque simul sunt, sed ille ad quem pertinet cantus prior est, id est sonus*⁹⁶⁵.

Esta relación entre el sonido y el canto, como bien explica Agustín (*Conf.12.29*) –y de manera mucho más resumida Isidoro–, no se debe entender desde un punto de vista temporal (incluyendo en esta reflexión también el ejemplo anterior de *Etym.3.19.8*, donde Isidoro utiliza el término *praecedit*), ya que el sonido no precede al canto cronológicamente, puesto que sonido y canto se producen a la misma vez. Del mismo modo, y siguiendo también a Agustín, tampoco hay que entenderlo como una relación de causa-efecto, ya que el sonido no provoca el canto (no es la potencia eficiente del canto –“*non per faciendi potentiam prior*”–); ni tampoco se debe a la libre elección, ya que el sonido no es más excelente o poderoso que el canto (–“*non enim potior sonus quam cantus*”–), puesto que el canto no es sonido solamente, sino sonido bello (“*speciosus sonus*”). Esta relación ha de entenderse por el origen (“*sed prior est origine*”), ya que, en palabras de Agustín, “*quia non cantus formatur, ut sonus sit, sed sonus formatur, ut cantus sit*”⁹⁶⁶. Aspecto que también tiene en cuenta Isidoro en la última frase del fragmento recogido de sus *Sentencias*, quien advierte que ambos fenómenos ocurren al mismo tiempo: “*Ac per hoc utrumque simul sunt, sed ille ad quem pertinet cantus prior est, id est sonus*”.

⁹⁶⁴ Evidentemente, las reflexiones de Agustín son mucho más complejas y ricas que las del obispo hispalense, teniendo una enorme profundidad filosófica que afecta también a otros campos bien distintos de lo que aquí se trata.

⁹⁶⁵ “La materia de la que fue modelado el mundo precedió a los seres de ella formados en razón de origen, no de tiempo, como el sonido al canto. En efecto, primero es el sonido que el canto, ya que la suavidad del canto corresponde al sonido de la voz y no el sonido a la melodía; y, así, ambos existen al mismo tiempo, pero primero es aquel de quien procede el canto, es decir, el sonido”.

⁹⁶⁶ “porque no se forma el canto para que sea sonido, sino es el sonido el que es formado para que haya canto”.

Por otra parte, es preciso indicar que Isidoro se inspira en el obispo de Hipona (*Conf.12.29*), pero no le copia como sí hace en otras ocasiones. Isidoro resume el contenido del texto del obispo de Hipona, tal y como se puede ver en este cuadro.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Materies, ex qua formatus est mundus, origine non tempore res a se factas praecessit, ut sonus cantum. Prior enim est sonus cantu, quia suauitas cantilenae ad sonum uocis, non sonus pertinet ad suauitatem. Ac per hoc utrumque simul sunt, sed ille ad quem pertinet cantus prior est, id est sonus</i>	<i>Idem quippe formatur, ut cantus sit. Et ideo, sicut dicebam, prior materies sonandi quam forma cantandi: non per faciendi potentiam prior; neque enim sonus est cantandi artifex, sed cantanti animae subiacet ex corpore, de quo cantum faciat; nec tempore prior: simul enim cum cantu editur; nec prior electione; non enim potior sonus quam cantus, quandoquidem cantus est non tantum sonus verum etiam speciosus sonus. Sed prior est origine, quia non cantus formatur, ut sonus sit, sed sonus formatur, ut cantus sit.</i>

En otro de estos fragmentos (*Etym.11.1.46*) nuestro obispo expone una idea fundamental, puesto que explica cómo ese movimiento inicial (que es descrito con detalle en el pasaje anterior) es transformado en una vibración, que es igualmente movimiento: “*Vox enim reperiussa per anfractus earum sonum facit quo sensum excipiant audiendi*”⁹⁶⁷. Este pasaje guarda una estrecha relación con otro pasaje de Ambrosio de Milán (*Hex.6.9.62*).

ISIDORO	AMBROSIO
<i>Vox enim reperiussa per anfractus earum sonum facit quo sensum excipiant audiendi.</i>	<i>Ut in earum (scil. aurium) sinibus uox reperiussa sine offensione interioris ingrediatur anfractus.</i>

Isidoro también es plenamente consciente de que lo que entra en vibración es el aire y de que, por tanto, el aire es la base del sonido, ya que constituye el medio a través del cual se desplaza. En *Etym.3.19.2* se puede leer “*uox est aer spiritu verberatus*”⁹⁶⁸, pasaje relacionado con otro de Diómedes (*Gramm.2.1*, Keil I, p.420, *De uoce*) que ofrece una definición mucho más completa, pero estrechamente relacionada con esta definición isidoriana desde el punto de vista léxico y conceptual.

⁹⁶⁷ “La voz reperiutada en sus concavidades produce el sonido por el cual reciben el sentido de la audición”.

⁹⁶⁸ “Voz es la verberación del aire por el hálito espirado”.

ISIDORO	DIÓMEDES
<i>Vox est aer spiritu verberatus</i>	<i>Vox est, ut Stoicis videtur, spiritus tenuis auditu sensibilis, quantum in ipso est. Fit autem vel exilis aurae pulsu vel verberati aeris ictu</i>

Esta importantísima idea también es expuesta claramente en *Etym.*10.169, concretamente en la segunda parte de este pasaje: “*Mutus, quia vox eius non est sermo, nisi mugitus: vocalem enim spiritum per nares quasi mugiens emittit*”⁹⁶⁹. Por tanto, el aire producido por los pulmones entra en vibración en las cavidades que constituyen el aparato fonador, cavidades que le ayudan a amplificarse y a propagarse a través de esas mismas vibraciones del aire hasta llegar a los oídos.

Una vez descrito el proceso de producción y propagación del sonido, paso a exponer y comentar brevemente los pasajes isidorianos que describen el proceso de percepción, de audición. En el primero de ellos, Isidoro expone cómo el sonido desplazado a través de las vibraciones del aire es captado por nuestros oídos (*Etym.*11.1.22): “*Auditus appellatus, quod voces auriat; hoc esta ere uerberato suscipiat sonos*”⁹⁷⁰. No he conseguido discernir ninguna fuente directa en la que se pudo basar Isidoro en este pasaje. Importante resulta al respecto la nota de F. Gasti, el editor y comentarista de la edición de referencia de ALMA, sobre otros autores anteriores que también trataron estos aspectos en términos parecidos a los de Isidoro (véase *Etym.*XI ALMA, p. 19, n. 42).

⁹⁶⁹ “*Mudo: se dice así porque su voz no está formada a base de palabras, sino que es como un mugido, ya que, como si estuviera mugiendo, emite por la nariz el aire empleado para hablar*”. Especialmente interesantes en este punto son diferencias (contenidas en el *Primer Libro de las Diferencias*) en las que trata términos relativos a la emisión de diferentes sonidos, tanto por parte del ser humano, como (y especialmente) de los animales, así como términos relativos a la escucha. Estos términos no aportan nada relevante a la investigación que nos ocupa; sin embargo, constituyen un rico muestrario de la variedad léxica existente (véanse las diferencias 224, 225, 226, 254 y 420). Quizá la diferencia más importante sea la 420, donde Isidoro distingue entre los términos *clamor* y *clangor*, indicando que *clamor* es el ruido emitido por el hombre y *clangor* es el ruido emitido por los animales y las trompetas. Esta distinción se corresponde con el uso que el obispo hispalense hace de estas palabras en otros lugares de su obra (*Etym.*3.16.2, 3.19.2, 3.20.3), ya que para Isidoro el término *clangor* indica el sonido de los instrumentos musicales (además, en *Etym.*3.20.3 utiliza el verbo *clangere* con el significado de “emitir sonidos con los instrumentos musicales”).

Por otra parte, hay que indicar que las series de términos utilizadas para indicar sonidos producidos por animales son algo más veces repetido en la literatura latina. Al respecto, véase Díaz y Díaz, M. C., “Sobre las series de voces de animales”, en Bieler, L., *Latin Script and Letters A.D.400-900: Festschrift Presented to Ludwig Bieler on the Occasion of His 70th Birthday*, pp. 148-155.

⁹⁷⁰ “*Al oído se le llama así porque recoge ([h]aurire) las voces; es decir, al vibrar el aire capta los sonidos*”. Evidentemente, los traductores indican que no existe relación alguna entre *auditus* y *haurire*.

También resulta especialmente interesnte el segundo de estos fragmentos, donde, incidiendo en la idea de la percepción del sonido, se puede observar cómo a Isidoro no le pasa inadvertida la forma que tienen las orejas, forma que no es aleatoria, pues tiene una función clara: la de ayudar a captar mejor esas vibraciones sonoras para que puedan llegar mejor a nuestro tímpano (*Etym.*11.1.46): “*Aurium inditur nomen a uocibus auriendis*”⁹⁷¹; pasaje inspirado, al igual que todo gran parte del parágrafo 11.1.46, en Lactancio (*Opif.*8.8).

ISIDORO	LACTANCIO
<i>Aurium inditur nomen a uocibus auriendis</i>	<i>Aures, quibus est inditum nomen a uocibus hauriendis</i>

Estos son los fragmentos en los que el obispo hispalense trata el sonido como fenómeno físico. Por tanto, únicamente observando la totalidad de estos pequeños pasajes repartidos por toda su obra es como se puede tener una idea completa de la concepción acústica isidoriana, concepción que, en sus niveles más básicos y generales, no difiere de la comúnmente aceptada hoy día por la físicoacústica y la teoría ondulatoria, donde, en líneas generales, el sonido es definido como “*vibraciones mecánicas y ondas de un medio elástico en el ámbito de frecuencias de la audición humana (16-20000 Hz)*”⁹⁷². Si obviamos las cifras, la precisión y los avances técnicos de la ciencia de hoy, es evidente que Isidoro también concibe el sonido como vibraciones de un medio elástico (el aire)⁹⁷³.

La concepción física del sonido de Isidoro de Sevilla tiene una clara inspiración aristotélica⁹⁷⁴, aunque, como se ha visto, también contiene influencias pitagóricas y platónicas, que, evidentemente, llegaron al obispo hispalense a través de muchos intermediarios. En efecto, Isidoro concibe el sonido como un movimiento, una vibración que se produce cuando previamente ha tenido lugar una alteración del aire que se transmite al oído a través del propio movimiento. Es decir, tiene que existir un

⁹⁷¹ “*La oreja debe su nombre a captar ([h]aurire) las voces*”.

⁹⁷² Ulrich, M., *Atlas de música*, vol. 1, Madrid, 2003, p. 15.

⁹⁷³ Isidoro, al contrario que otros muchos autores clásicos, no hace referencia alguna a la altura de los sonidos relacionándola con la acústica, aspecto muy tratado en la teoría acústico-musical antigua. Estos autores no hablaban de frecuencias de onda, pero sí repetían una idea que asociaba la altura del sonido a la velocidad de la propagación del mismo, aspecto que se puede observar en la práctica totalidad de los tratados mencionados al comienzo del capítulo.

⁹⁷⁴ Véanse especialmente Arist.*De An.*417a-424b.

movimiento (una energía) previo que, en este caso, es producida por el propio espíritu y el propio cuerpo humano (reminiscencia clara de la percusión del aire de los antiguos, la *πληγή* a la que se hizo referencia al comienzo del capítulo). Por tanto, para Isidoro, el sonido no es un cuerpo, sino que es un movimiento (una energía, una vibración) que se desplaza a través del aire, del medio. Es decir, la energía, el movimiento, modifica el medio (corpóreo) y este, a su vez, modifica el órgano perceptor, el oído.

Por último, y a modo de conclusión, me gustaría destacar dos aspectos. En primer lugar, es importante señalar que con la teoría acústica isidoriana se puede observar el mismo problema que el descrito con las matemáticas, las ciencias y algunos aspectos de la teoría musical. El pensamiento acústico isidoriano es fruto de un declive secular que poco tiene que ver con los logros de la ciencia griega. Sin embargo, el obispo hispalense se sobrepone a ello utilizando el mayor número de fuentes posible, algunas de ellas no identificables (hecho que queda demostrado por la diseminación a lo largo de su obra de los distintos fragmentos comentados). Esto, por tanto, conduce a que en lugares muy diversos de su obra (y muy diferentes en cuanto a contenido, finalidad y estilo) exponga distintas reflexiones sobre el tema; reflexiones que en su conjunto constituyen uno de los mejores ejemplos de toda la literatura musical latina tardoantigua, tanto por la claridad de las mismas, como por la precisión de los detalles. En segundo lugar, es de destacar igualmente la delimitación y la uniformidad de uso que Isidoro hace de los términos *sonus*, *uox* y *sonitus*, los tres términos más empleados por el obispo hispalense para hacer referencia al fenómeno sonoro, sea este musical o no.

CAPÍTULO 14. ISIDORO COMO FILÓSOFO Y TEÓRICO DE LA MÚSICA. LAS DEFINICIONES ISIDORIANAS DE LA MÚSICA

El término latino *musica* es definido hasta en seis ocasiones a lo largo de la obra de Isidoro. Cuatro definiciones se encuentran en las *Etimologías*, otra en el *Libro II de las diferencias* (*Differentiarum Liber II*) y otra, mucho más escueta, en el *Libro de los números*. Cuatro de ellas forman parte de los listados de las artes liberales anteriormente comentados en el capítulo 10 (*Etym.*1.2.2; *Etym.*2.24.15; *Etym.*3.Praef., y *Diff.*2.38.151). La quinta se encuentra dentro del tratamiento de la música en el Libro III de las *Etimologías*, concretamente en *Etym.*3.14.1; mientras que la sexta se halla en el párrafo 10.53 de *Libro de los números*.

14.1. CLASIFICACIÓN DE LAS DEFINICIONES ISIDORIANAS

Estas definiciones se pueden clasificar en dos grupos teniendo en cuenta la orientación de su contenido. Un primer grupo formado por definiciones con una clara orientación teórica de la música. Este grupo englobaría las definiciones de *Etym.*2.24.15, *Etym.*3.Praef, *Etym.*3.14.1 y *Diff.*2.38.151 y *Lib.Num.*10.53⁹⁷⁵. Un segundo grupo formado por una definición con una exclusiva orientación práctica del hecho musical. Se trata de la definición de *Etym.*1.2.2

Dentro del primer grupo tenemos las definiciones de *Etym.*2.24.15, “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis*”⁹⁷⁶, y *Etym.*3.Praef. “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis*”⁹⁷⁷. Ya se ha indicado que la definición de *Etym.*2.24.15 es prácticamente igual, palabra por palabra, que la de *Etym.*3.Praef. La única diferencia estriba en que la primera tiene las palabras “*qui ad aliquid sunt*”, que la segunda no tiene. Por lo que para simplificar el número de definiciones que se van a manejar en este capítulo, de aquí en adelante trabajaré únicamente con la definición más larga, la de *Etym.*2.24.15: “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis*”. En el capítulo dedicado a analizar la música y su relación con las artes

⁹⁷⁵ Alguna de estas definiciones (fundamentalmente las de *Etym.*3.14.1 y *Diff.*2.38.151), tal y como se indicará, también pueden contener aspectos que hacen referencia a la música práctica y, por tanto, en cierta manera, esos aspectos (de manera individual) también podrían pertenecer al segundo grupo. Esto podría ocurrir solo con algunos de sus elementos, pero, desde luego, no con la globalidad de la definición.

⁹⁷⁶ “*La música es la disciplina que habla sobre los números que tienen un cometido y se encuentran en relación con los sonidos*”.

⁹⁷⁷ “*La música es la disciplina que habla sobre los números que se encuentran relacionados con los sonidos*”.

liberales en la obra de Isidoro de Sevilla, se pudo observar que la fuente de la primera definición la copió Isidoro de Casiodoro, concretamente de *Inst.*2.3.6, y que la segunda definición la copió de *Inst.*2.3.21. Casiodoro utilizó prácticamente el mismo texto para escribir ambos fragmentos⁹⁷⁸, texto que, sin lugar a dudas, es un eslabón de la tradición musical anterior.

Dentro de este grupo también tenemos la definición de *Diff.*2.38.151: “*Musica est ars spectabilis uoce gestu habens in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia perfectae modulationis*”⁹⁷⁹, de la que ya indicamos en el capítulo 10 que, en relación a Casiodoro, “se puede rastrear alguna conexión con *Inst.*2.5.1 e *Inst.*5.4”; aunque, sin duda, “que Isidoro, al igual que ocurre con el caso de la aritmética, o bien debió utilizar otra fuente que no he conseguido identificar o, lo que es más probable: lo redactó nuevamente a partir de sus recuerdos o de material preexistente perdido o modificado”. Del mismo modo, también se indicó “existe una definición de Marciano Capela (9.930) bastante relacionada con la isidoriana, no en cuanto a terminología, pero sí en cuanto a amplitud semántica”, aspecto que demostraré más adelante una vez desglosada la definición de *Diff.*2.38.151. Por último, en una nota al pie, también se indicó que se volvería a esta definición al analizar las definiciones isidorianas de la música, estudio que realizamos en este capítulo, ya que esta definición constituye la base de nuestro análisis.

Además de estas, hay que incluir dos nuevas definiciones anteriormente no mencionadas. La primera, más completa, la encontramos en *Etym.*3.14.1, donde se puede leer: “*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*”⁹⁸⁰, cuyas

⁹⁷⁸ Ya se indicó el motivo que me llevó a considerar estos dos fragmentos como fuentes distintas de cada uno de los fragmentos isidorianos. Este motivo es ajeno a la definición de la música (que, como se acaba de ver, es prácticamente la misma en ambos textos), puesto que hace referencia al contexto de las cuatro disciplinas del *quadrivium* y a pequeños detalles de alguna definición de estas disciplinas como ocurre con la ligera simplificación de la definición de la astronomía de *Inst.*2.3.6 en relación a *Inst.*2.3.21 y que coincide con la simplificación de la definición de Isidoro en el segundo de sus fragmentos en relación a su primer fragmento (véanse los apartados 10.4.2.3-4). En cualquier caso, lo verdaderamente importante no es identificar estos matices, sino, desde el punto de vista filológico, observar ejemplos muy concretos y característicos de la forma de trabajar los textos en esta época, ya que, por un lado, Isidoro se basa (copia) en Casiodoro, y, por otro, se reutiliza un mismo texto en diferentes lugares de una misma obra. Y, ni que decir tiene, que lo más importante desde el punto de vista musicológico es analizar estas definiciones situándolas dentro de la tradición musical anterior y de su propio contexto cultural.

⁹⁷⁹ “La música es el arte que considera el sonido y el gesto; ella contiene la medida segura de los números [los ritmos] y los sonidos, con la ciencia de la modulación perfecta”. Aporto mi propia traducción del texto, mi propia definición, a falta de traducciones de esta obra al castellano.

⁹⁸⁰ “La música es la destreza de la modulación, consistente en el sonido y el canto”.

fuentes, al menos en parte de la definición, son más que obvias para cualquier lector algo avezado en la materia, ya que van en la línea de la famosa definición agustiniana “*musica scientia bene modulandi*” (Aug.Mus.1.2.2), repetida en otros tantos textos anteriores a Isidoro, tal y como señalaremos a continuación. La segunda, una escueta definición, se halla en *Lib.Num.10.53*, fragmento ya referido por otros motivos en el capítulo 7 para hablar sobre algunos aspectos relacionados con las musas, donde se puede leer: “*et gentiles nouem musas finxerunt, quibus perfecta scientia consistat modulationum*”⁹⁸¹. Evidentemente, en esta ocasión hemos de centrarnos en la segunda parte del fragmento.

Además, tal y como se ha dicho, tenemos un segundo grupo, formado por definiciones de carácter práctico. Este grupo contiene la definición de *Etym.1.2.2*: “*Quinta musica, quae in carminiubus cantibusque consistit*”, comentada en el capítulo 10 y de la que ya se indicó que la fuente exacta de esta definición era muy difícil de rastrear. Se sugirió que podía estar inspirada en Casiodoro, en *Inst.2.5.1*, capítulo que el erudito itálico dedica a la música, donde se puede leer: “*vis carminum et vocis modulatio quaereretur*”. No obstante, se propuso que, para realizar esta definición, Isidoro o bien utilizó otra fuente no encontrada o bien realizó una nueva redacción teniendo en cuenta notas escritas o memorizadas.

14.2. RELACIÓN ENTRE LAS DEFINICIONES ISIDORIANAS

Volviendo a la definición de *Diff.2.38.151* se puede observar cómo, sin lugar a dudas, se trata de la más compleja y completa definición isidoriana sobre la música, ya que, como veremos, en cierta manera engloba a todas las demás. Se puede observar cómo la definición de la música de *Diff.2* se puede dividir en tres partes y cómo cada una de estas partes se corresponde de una manera bastante aproximada con cada una de las definiciones restantes:

⁹⁸¹ “*Los paganos crearon las nueve musas, sobre las que se estableció la perfecta ciencia de la modulación*”.

“Musica est ars spectabilis uoce gestu habens in se numerorum ac soni certam dimensionem cum scientia perfectae modulationis”

Definición de <i>Diff.2</i>	Correspondencia con el resto de definiciones
<i>Musica est ars spectabilis uoce gestu</i>	<i>Quinta musica, quae in carminiibus cantibusque consistit (Etym.1.2.2)</i>
<i>habens in se numerorum ac soni certam dimensionem</i>	<i>Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis (Etym.2.24.15)</i>
<i>cum scientia perfectae modulationis</i>	<i>Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens (Etym.3.14.1)</i> <i>Quibus [refiriéndose a las musas] perfecta scientia consistat modulationum (Lib.Num.10.53)</i>

“La música es el arte que considera la voz y el gesto; ella contiene la medida segura de los números (los ritmos) y los sonidos, con la ciencia de la modulación perfecta”

Definición de <i>Diff.2</i> .	Correspondencia con el resto de definiciones ⁹⁸² .
<i>La música es el arte que considera la voz y el gesto</i>	<i>La quinta es la música, que trata de los esquemas métricos y los cantos (Etym.1.2.2)</i>
<i>ella contiene la medida segura de los números (los ritmos) y los sonidos</i>	<i>La música es la disciplina que habla sobre los números que tienen un cometido y se encuentran en relación con los sonidos (Etym.2.24.15)</i>
<i>con la ciencia de la modulación perfecta</i>	<i>La música es la destreza de la modulación, consistente en el sonido y el canto (Etym.3.14.1)</i> <i>Sobre las que se estableció [refiriéndose a las musas] la perfecta ciencia de la modulación (Lib.Num.10.53)</i>

Atendiendo a este cuadro se pueden observar dos grupos de definiciones claramente diferenciados. Un primer grupo (expuesto en la primera fila de definiciones del cuadro) caracterizado por contener unas definiciones prácticas (perceptivas y sensoriales) del hecho musical. Un segundo grupo (expuesto en las dos filas siguientes de definiciones del cuadro) que se caracteriza por recoger definiciones con una clara orientación teórica y filosófica. Además, como se puede observar, este último grupo se puede dividir en otros dos subgrupos. Un primer subgrupo (expuesto en la segunda fila de definiciones del cuadro) con una orientación eminentemente matemática que refleja claramente la

⁹⁸² Cuando se analizan estas relaciones y correspondencias queda reflejada claramente la imprecisión léxico-semántica que implica cualquier traducción.

relación entre la música y el número expuesta tradicionalmente por la doctrina pitagórica (y que, como se ha ido viendo a lo largo de esta tesis, posteriormente recogieron otras muchas escuelas filosóficas y otros muchos autores hasta Isidoro). Un segundo subgrupo (expuesto en la última fila de las definiciones del cuadro) que ofrece una definición que se encuadra dentro de la más profunda tradición filosófica y musicológica grecolatina (y que engloba diversas escuelas y autores –entre las que, evidentemente, también se incluye la pitagórica, aunque esta última solo sea por los fundamentos filosóficos de la misma definición– y diversas influencias griegas y romanas), y que se corresponde a la perfección con la famosa máxima agustiniana (“*musica scientia bene modulandi*” –*Mus.1.2.2*–) de origen varroniano, que Isidoro también recoge, aunque, como se puede observar, en otros términos. Además, hay que añadir, que, tal y como se indicó más arriba, la definición de *Etym.3.14.1*, que pertenece a este último grupo, también recoge una pequeña coletilla “*sono cantuque consistens*” que la relaciona directamente con los aspectos prácticos de la música y, por tanto, con las definiciones recogidas dentro del primer grupo, aspectos que se comentarán en su debido momento.

Solo una vez realizada esta división de la definición de *Diff.2* estamos en condiciones de poder relacionarla de una manera más estrecha con la definición anteriormente mencionada de Capela (9.930): “*quoniam officium meum est bene modulandi sollertia, quae rhythmicis et melicis astructionibus continetur, prius de melicis dissertabo*”; puesto que, si desmembramos la definición de Capela podemos observar una clara correspondencia conceptual (mayor que léxica) entre ambas. Se puede apreciar mejor en el siguiente cuadro comparativo donde quedan señaladas en negrita dichas partes (ha de notarse que para que casen he alterado el orden de los fragmentos de la definición de Capela).

Definición de <i>Diff.2</i>	Definición de Capela fragmentada y ordenada para ver la correspondencia semántica con la isidoriana
<i>Musica est ars spectabilis uoce gestu</i>	<i>prius de melicis dissertabo</i>
<i>habens in se numerorum ac soni certam dimensionem</i>	<i>quae rhythmicis et melicis astructionibus continetur</i>
<i>cum scientia perfectae modulationis</i>	<i>quoniam officium meum est bene modulandi sollertia</i>

Una vez divididas y clasificadas estas definiciones isidorianas de acuerdo con la orientación de su contenido y de acuerdo con el resto de la obra y el pensamiento de Isidoro y la tradición cultural grecolatina, he creído mucho más conveniente, por motivos de practicidad y, sobre todo, de claridad y de rigor científico, seguir esta triple perspectiva isidoriana de la música para analizar el contenido de las distintas definiciones que el obispo hispalense ofrece anclándose en la tradición. Por tanto, a partir de ahora, el análisis se estructurará partiendo de estos tres ejes. No obstante, he preferido modificar el orden de los mismos en relación a lo expuesto en el cuadro y en relación a la propia definición de *Diff.2.38.151*. He preferido invertir el orden, empezando por la tercera perspectiva, continuando por la segunda y terminando por la primera, la realcionada con la música práctica. Evidentemente lo que persigo con esto es realizar un análisis riguroso siguiendo una mayor coherencia y claridad a la hora de exponer los contenidos, partiendo de sus fundamentos filosóficos y teóricos hasta llegar a los prácticos. Por tanto, el orden del análisis de las definiciones será el siguiente:

1. Música “*scientia perfectae modulationis*”. Música “*est peritia modulationis*”. Música “*perfecta scientia modulationum*”.
2. Música “*habens in se numerorum ac soni certam dimensionem*”. Música “*est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis*”
3. Música “*est ars spectabilis uoce gestu quae in carminiubus cantibusque consistit, quae sono cantuque consistens*”.

No obstante, antes de continuar con el análisis, creo muy conveniente hacer notar un último aspecto sobre las diferentes analogías que he expuesto más arriba en el cuadro en relación al contenido de las distintas definiciones, ya que, tal y como se puede observar, la definición de *Diff.2* es mucho más compleja y completa que las ofrecidas en las *Etimologías*, englobando, en cierta manera, la primera a las segundas.

Estas analogías nos llevan a pensar que, si tenemos en cuenta únicamente el contenido de la definición de *Diff.2* y el del resto de las definiciones, lo más lógico es conjeturar que Isidoro utilizó el resto de definiciones para elaborar posteriormente la definición de *Diff.2*, que, como he dicho, es mucho más completa. Sin embargo, ante esta postura surge un inconveniente, puesto que la gran mayoría de la crítica tiende a situar cronológicamente el *Libro II de Diferencias* como una obra anterior en el tiempo a las

*Etimologías*⁹⁸³. Por tanto, lo más acertado sería pensar que el obispo hispalense elaboró la definición de *Diff.2* partiendo de materiales y recuerdos que él recopiló y guardó y que luego utilizó posteriormente en la elaboración de las *Etimologías*; o que, directamente, Isidoro elaboró las definiciones de las *Etimologías* con materiales diferentes a los utilizados en *Diff.2*.

No obstante, resulta interesante observar que, tal y como hemos indicado más arriba, si Isidoro repasó y revisó las *Etimologías* hasta su muerte consciente de la importancia y la envergadura de su gran obra, es raro que no ampliase las definiciones de la música contenidas en dicha obra, y más teniendo en cuenta que en *Diff.2* encontramos una definición mucho más elaborada que las existentes en las *Etimologías*⁹⁸⁴.

A todo lo dicho es necesario añadir que los argumentos anteriormente mencionados que datan los libros de *Diff.2* no son del todo concluyentes, aunque haya consenso al respecto (como no lo pueden ser, por desgracia, muchos de los que datan las obras isidorianas), por lo que aquí aparecen nuevas posibilidades. ¿Quizá la datación de *Diff.2* es posterior a lo que tradicionalmente se han pensado? ¿Quizá Isidoro elaboró esta definición a partir de materiales que ya formaban las *Etimologías*? Soy consciente de que generalmente no se puede datar una obra en su totalidad a partir de un solo aspecto,

⁹⁸³ Esta idea ya se encuentra en la temprana cronología establecida por J. A. Aldama (*Op. cit.*), donde se observa cómo, siguiendo la supuesta cronología de las obras isidorianas establecida en la *Renotatio brauliana*, el *Libro II de diferencias* es una obra relativamente temprana, situándose en una horquilla que varía entre el 598 y el 615. De hecho, este estudioso la sitúa muy cercana al año 600. Entre los grandes eruditos que han opinado al respecto, hay que destacar a Fontaine, que sitúa la obra más cerca del 600 que del 610 (*ISCC*, p. 33, n. 2), aunque posteriormente abre la horquilla del 598 hasta el 615 (*ISGO*, p. 310) o Díaz y Díaz (*INTR.* p. 119), quien la sitúa próxima a la fecha de composición de las *Sentencias*, es decir, en torno al 612-615. Por su parte, la editora del texto (exponiendo los razonamientos que le llevan a ello) considera que la obra fue escrita entre el 600 y el 610, pero más cerca del 600, coincidiendo en este aspecto con varios de los autores anteriores (Andrés Sanz, M. A., *CCSL* 111A, pp. 22-26). En cualquier caso, parece claro que la datación de la fecha de composición de esta obra es bastante anterior a la de las *Etimologías*, obra que Isidoro dejó inconclusa tras su muerte.

⁹⁸⁴ Además, a estas dudas se pueden añadir otras relacionadas exclusivamente con las definiciones contenidas en las *Etimologías*: ¿Por qué Isidoro no completó ninguna de las definiciones de Libro III con la definición del Libro I? Quizá la explicación esté en el carácter práctico de esta última definición (hay que recordar que el Libro III está dedicado al *quadrivium* y, por tanto, la música se observa desde una perspectiva especulativa y teórica). Sin embargo, esta nueva posibilidad también se puede contrarrestar argumentando que también existe una definición, la de *Etym.3.14.1*, que, aunque no tiene un carácter tan práctico como la de *Etym.1.2.2*, sí que tiene una parte sumamente práctica (aunque sea la pequeña coletilla anteriormente señalada) similar a la de *Etym.1.2.2* que, en esencia, chocaría con los contenidos teóricos del Libro III. No obstante, las dudas pueden ir más allá: ¿Por qué Isidoro no completó las dos definiciones (una con la otra) del Libro III, definiciones que tienen el mismo carácter, y sí que aparece una definición más completa en *Diff.2* que engloba en cierta manera a las dos anteriores? A esta pregunta también se podría responder argumentando la gran fidelidad que Isidoro tiene en relación a las fuentes que utiliza. Incluso también se podría argumentar que la función de Isidoro era la de salvaguardar y transmitir el saber del pasado. Pero, del mismo modo, también se ha demostrado que en otros muchos casos Isidoro no solo reinterpreta la fuente utilizada, sino que la amplía con otras fuentes o escribe textos fruto de su propio ingenio. Por tanto, vuelvo a plantear la misma pregunta: ¿por qué Isidoro no realiza una definición completa en las *Etimologías* como la que expone en *Diff.2*?

de una sola definición (o, por lo menos, no en este caso), pero ante estos hechos es evidente que lo lógico es pensar que Isidoro realizara la definición de la música de *Diff.2* posteriormente, partiendo de las definiciones o las referencias a la misma que encontró a lo largo de sus *Etimologías*. Sin embargo, solo planteo esta posibilidad (quizá algo atrevida) y, debido a la validez y profundidad de los estudios anteriores y alineándome con ellos, mi postura en relación a este asunto es la expuesta más arriba: “el obispo hispalense elaboró la definición de *Diff.2* partiendo de materiales y recuerdos que él recopiló y guardó y que luego utilizó posteriormente en la elaboración de las *Etimologías*; o que, directamente, Isidoro elaboró las definiciones de las *Etimologías* con materiales diferentes a los utilizados en *Diff.2*”.

14.3. MÚSICA “*SCIENTIA PERFECTAE MODULATIONIS*”. MÚSICA “*EST PERITIA MODULATIONIS*”. MÚSICA “*PERFECTA SCIENTIA MODULATIONUM*”

Continuamos nuestro análisis con la última de las tres partes en las que hemos dividido la definición de *Diff.2*, que se corresponde con la definición de *Etym.3.14.1* y la de *Lib.Num.10.53*. De ella acabamos de indicar su relación con la famosa expresión agustiniana (*Mus.1.2.2*): “*musica scientia bene modulandi*” de claro origen varroniano (con reminiscencias pitagóricas, platónicas y aristotélicas). Isidoro⁹⁸⁵, al hacer suya esta definición, irremediablemente se entronca dentro de la tradición musicológica anterior, fundamentalmente con la tradición pitagórica y platónica, puesto que esta famosa definición también es recogida por otros tratadistas latinos relacionados con esas escuelas, anteriores y posteriores a Agustín. Antes que en la obra del obispo de Hipona, ya aparece en Censorino (10.3)⁹⁸⁶; y, posteriormente, en Marciano Capela (9.930)⁹⁸⁷; o, de manera un tanto transformada, en el fragmento mencionado más arriba de Casiodoro (*Inst.2.5.1*)⁹⁸⁸, quien, por cierto, nombra a Censorino. Incluso, algunos autores, tal y como veremos, la relacionan con alguna definición que ofrece Arístides Quintiliano (1.4).

Evidentemente, esta definición de la música no se puede entender igual en Agustín, que en Censorino o Marciano Capela (pagano el primero y, casi con total seguridad, el

⁹⁸⁵ Como ya he indicado en repetidas ocasiones, es más que probable que Isidoro no leyera el tratado agustiniano sobre la música, desde luego no en su totalidad. Quizá, lo más probable es que, de haberle llegado algo del tratado, le hubiera llegado en forma de resumen o escolio, aunque esto no deja de ser una mera suposición, ya que todo parece indicar que no conoció nada del texto agustiniano, tal y como estoy demostrando a lo largo de la tesis.

⁹⁸⁶ “*Igitur musica est scientia bene modulandi*”.

⁹⁸⁷ “*Et, quoniam officium meum est bene modulandi sollertia*”.

⁹⁸⁸ “*...vis carminum et vocis modulatio quaereretur...*”.

segundo) o, lógicamente, en Arístides Quintiliano. En cada uno de estos autores esta misma (o parecida) definición tiene sus matices y connotaciones diferenciadores (motivados esencialmente por el momento histórico y el contexto sociocultural, filosófico y religioso en el que vivió cada uno de ellos). De todos estos autores, nuevamente, el que más se acerca a Isidoro es, sin lugar a dudas, Agustín, el admirado obispo de Hipona que ejerció tan notable influencia sobre el obispo hispalense y cuya obra y pensamiento gozaron de tan amplia difusión por Hispania⁹⁸⁹.

Debido al contexto cultural que conduce a la particular finalidad de estas tres obras isidorianas⁹⁹⁰, el obispo hispalense no puede defender, ni siquiera explicar brevemente, esta definición de la música, y mucho menos argumentarla y contextualizarla dentro de su pensamiento filosófico y teológico cristiano, tal y como sí hace el obispo de Hipona. La definición isidoriana, que, al igual que la de Agustín, también entiende la música como ciencia, la música como perfección y la música como medida⁹⁹¹, debe intentar analizarse, al menos en sus rasgos esenciales, desde la concepción agustiniana.

En primer lugar se debe analizar el significado de las palabras *modulandi* y *modulationis*. El término *modus* y otros términos derivados de la misma familia léxica, tal y como ocurre con los vocablos *modulatio* o *modulari*, son términos complejos, polisémicos, que hacen referencia, por tanto, a diferentes aspectos, varios de ellos dentro del ámbito musical (de hecho, algunos de estos términos tan musicales han pervivido y siguen haciendo referencia a día de hoy a distintos aspectos de la teoría de la música actual). Dentro del ámbito de la música antigua hemos de entender estos términos próximos a la idea de medida, idea que subyace en todo el pensamiento musical de origen pitagórico y platónico, ya que la música está constituida por unas medidas (un orden, unas estructuras) y unas proporciones perfectas debido a su origen metafísico, eterno e inmutable. Por tanto, a veces estos términos hacen referencia a ideas relacionadas con la medida y estructuración de los elementos o las unidades que componen cualquier aspecto de la organización musical, ya sea desde el ámbito melódico, el rítmico-métrico o desde el movimiento de la danza. Asociado a esta idea es como hay que entender en esta ocasión este concepto; y así lo entiende el propio

⁹⁸⁹ Tal y como se han indicado más arriba en los capítulos 4 y, sobre todo, 5.

⁹⁹⁰ Recuérdese que estamos hablando del *Libro II de las diferencias*, del *Libro de los números* y de las *Etimologías*, obras de carácter didáctico (y, al mismo tiempo, gramatical, la primera y la tercera, y aritmológico, la segunda), marcadas por un profundo carácter isagógico que lleva irremediablemente al compendio, a la comprensión, al resumen.

⁹⁹¹ *Modo* o *modular* en este ámbito no son sino conceptos e ideas relativos al concepto de *medida* y, más allá, al de *orden* y *proporción*.

Isidoro, quien hace referencia a este mismo concepto en dos pasajes del Libro X de las *Etimologías*. En el primero de ellos, *Etym.*10.169, define el término *modus* como una proporción perfecta que no tiene nada de más ni de menos: “*Modestus dictus a modo et temperie, nec plus quicquam nec minus agens*”⁹⁹². En el segundo (*Etym.*10.172) se limita tan solo a asociar esta idea con la idea de medida o proporción, sin hacer matiz alguno a la perfección de la misma (aunque en cierta manera se sobreentiende teniendo en cuenta lo que ha dicho poco más arriba): “*Moderatus a modo scilicet et temperamento*”⁹⁹³.

La segunda idea derivada de las definiciones de *scientia bene modulandi* (agustiniana), “*scientia perfectae modulationis*”, música “*est peritia modulationis*” y música “*perfecta scientia modulationum*” (las tres últimas isidorianas) la podemos encontrar en las palabras *scientia* y *peritia* y tiene un claro origen pitagórico y platónico⁹⁹⁴. Agustín reconoce a la música como una disciplina libre o liberal, de acuerdo con la tradición de los *mathemata* platónicos, exactamente igual que hace el obispo hispalense, tal y como hemos explicado en el capítulo 10.

Esta idea se ve reforzada cuando el obispo de Hipona concreta el concepto de *scientia*. Para la concreción del concepto, Agustín, en el Libro I de su tratado, va empleando una serie de ejemplos producidos por su observación y razonamiento con el objetivo de diferenciar la imitación de la ciencia. La imitación está asociada a los animales y a la gran mayoría de los músicos tal y como los conocemos actualmente; es decir, actores, cantantes, instrumentistas y bailarines (sobre este matiz de “la gran mayoría de los músicos” volveremos a continuación). Los animales y los músicos comparten la imitación, la memoria y, en este caso, el sentido del oído, pero no están en posesión de la *scientia*. Para Agustín la *scientia* va asociada a la razón, la inteligencia y el espíritu, y opuesta a la imitación. Por tanto, queda bien clara su postura a favor del tratamiento de la música como arte liberal y a favor del poder de la reflexión teórica que ilumina el camino de la sabiduría en perjuicio de la música práctica, tal y como la entendemos hoy día, continuando así con la tradición musical anterior y dejando el papel de los “músicos prácticos” en un plano muy inferior respecto al de la especulación teórica (con todo el peso que esto supuso para la historia del pensamiento musical y la historia de la música

⁹⁹² “*Modesto deriva de modus (medida) o proporción equilibrada, que no hace nada de más ni de menos*”.

⁹⁹³ “*Moderatus (moderado) deriva de modus (medida) o proporción*”.

⁹⁹⁴ Sobre el término *scientia*, véase también lo dicho al respecto a en el apartado 10.4.1.

como hecho práctico). No obstante, aquí conviene insistir en lo que acabamos de mencionar entre paréntesis más arriba acerca de que la imitación, los sentidos y la memoria son comunes a los animales y “la gran mayoría de los músicos prácticos”. El matiz de “la gran mayoría” resulta importante, ya que aunque está más que claro que para el futuro obispo de Hipona⁹⁹⁵, el teórico y el filósofo es el verdadero músico y el verdadero poseedor de la razón y la verdad, no cierra esta puerta a algunos músicos prácticos que, además de cantar, actuar, bailar o tocar algún instrumento, cultivan la ciencia musical desde esos ámbitos especulativos, no viéndose con autoridad suficiente para afirmar que todos los “músicos prácticos” carecen de *scientia*: “*Non adimet quidem nec ego affirmo eos, a quibus organa ista tractantur, omnes carere scientia, sed non habere omnes dico*”⁹⁹⁶ (Mus.1.7). Obviamente, este matiz que acabamos de destacar resulta contradictorio con el último libro de su tratado en el que ya rechaza totalmente cualquier aspecto práctico de la música.

Por su parte, el concepto de *scientia* en Isidoro (sin llegar a tanta concreción en relación a la música) se mueve por los mismos matices. De hecho, ya se indicó en el apartado 10.4.1 cómo Isidoro define el concepto de *scientia* partiendo de un juego de palabras procedente probablemente de los *Soliloquios* de Agustín (obsérvese nuevamente la influencia del doctor africano) y lo hace sinónimo de los conceptos de *disciplina* y *arte* (aunque posteriormente establece un matiz diferenciador entre *disciplina* y *arte*). Por tanto, Isidoro, considera el término *scientia* (así como el término *disciplina*) como un conjunto de saberes portadores de verdades inmutables y propedéuticas al estudio de la sabiduría bíblica y la doctrina cristiana, que es una sabiduría eterna, incorpórea e inmutable. Esta idea se confirma en sendos libros de las *Diferencias*. En Diff.2.36.147 relaciona el término *scientia* con lo terrenal, diferenciándolo de *sapientia*, que es asociado a la esfera de lo divino. La *scientia* trae consigo conocimientos fundamentales que deben ser utilizados para alcanzar la *sapientia*; aspecto se ve refrendado en Sent.2.1.8, donde afirma “*Omnis sapientia ex scientia et opinatione consistit*”⁹⁹⁷, para llegar a la conclusión de que el juicio de la ciencia es mejor que el de la opinión pues siempre será verdadero, al contrario que el de la opinión. Por tanto, Isidoro entiende la *scientia*, en este caso representada por la música, como una vía que sirve para alcanzar

⁹⁹⁵ Recuérdese que en la época en la que escribió los cinco primeros libros de su tratado, aún no era obispo.

⁹⁹⁶ “*ni yo afirmo que éstos por quienes son manejados los órganos [los instrumentos], carecen todos de ciencia, sino que digo que no la tienen todos*”.

⁹⁹⁷ “*Toda sabiduría se basa en la ciencia y en la opinión*”.

la *sapientia*, es decir, lo divino. Además, el carácter benigno de la *scientia* también es refrendado en *Diff.1.149*, donde se puede leer que, al contrario que la *experientia*, que puede utilizarse en mal sentido, la *scientia* solo puede utilizarse en buen sentido, y hay que entender ese buen sentido partiendo de la finalidad del profundo pensamiento cristiano imperante en la época: intentar alcanzar la esfera de lo divino; en definitiva, llegar a Dios.

En este mismo sentido se debe entender el término *peritia* en la definición isidoriana de “*musica est peritia modulationis*” (*Etym.3.14.1*), aunque el obispo hispalense no arroje apenas luz sobre este término a lo largo de su obra como para delimitarlo igual que se ha hecho con el término *scientia*. Una definición parecida ya encontramos en Agustín (*Mus.1.3*) cuando afirma que: “*Ergo modulatio non incongrue dicitur mouendi quaedam peritia*”⁹⁹⁸.

Peritia es una palabra polisémica que va asociada a la idea de *pericia*, *habilidad* o *maestría*, pero también a la de *ciencia*; acepciones que se ven reflejadas en todos los grandes diccionarios latinos⁹⁹⁹. Esto nos plantea dos opciones: entender la música como una simple *habilidad* o una *pericia* en la *modulación*¹⁰⁰⁰, o entender la música como la *ciencia* de la *modulación*¹⁰⁰¹. Considero que, atendiendo a la tradición musicológica anterior neoplatónica y cristiana, así como al propio pensamiento musical isidoriano, profundamente cristiano, y a su contexto cultural, el verdadero significado de esta definición isidoriana debe ir en esta última línea: entender que la música es la “ciencia de la modulación” (una categoría mucho más elevada y compleja que la simple “habilidad para modular” o “una pericia en la modulación”), entendiendo el término *peritia* como *scientia*, desde su profundidad filosófica neoplatónica y cristiana, tal y como se acaba de explicar en los párrafos anteriores y tal y como se ha hecho referencia a él en el capítulo dedicado a explicar la relación existente entre la música y el resto de las artes liberales.

⁹⁹⁸ “Luego, no incongruentemente se le dice a la ‘modulación’ a una especie de pericia en el movimiento”

⁹⁹⁹ Véase, por ejemplo, A. Blázquez (*Diccionario latino-español*, Madrid, Gredos, 2012, v. “*peritia*”, p. 1137), quien, además, señala este último significado, el de *peritia* como *scientia*, en la obra de un autor fundamental para Isidoro como Quintiliano.

¹⁰⁰⁰ Tal y como hace Fontaine (*ISCC*, p. 420).

¹⁰⁰¹ Tal y como señala Cerqueira (“A música especulativa...”, pp. 149-152) a través de un interesante análisis.

La tercera idea importante que se deduce de la definición de la música tiene un origen aristotélico y platónico (neoplatónico) y va asociada al significado de las palabras *bene* (por la definición agustiniana “*scientia bene modulandi*”) y *perfecta* (por las definiciones isidorianas “*scientia perfectae modulationis*” y “*perfecta scientia modulationum*”). En este punto quizás se puede encontrar un pequeño matiz diferenciador entre los dos autores, Agustín e Isidoro.

Por un lado, en Agustín (cuya definición incluye el término “*bene*”) quizá podamos encontrar en un primer momento un trasfondo más aristotélico, ya que, para explicar la aparente redundancia de estas palabras en esta definición, recurre a la fundamental relación y adecuación entre contenido (materia) y forma, tan necesaria en una obra artística. Para el futuro obispo de Hipona esta relación irá asociada al buen uso de una “modulación numerosa, ordenada”; es decir, de las proporciones adecuadas. Pero, por otro lado, no debemos olvidar el fundamento pitagórico y platónico que subyace en la concepción musical de Agustín y que defiende en estos primeros libros de su *De musica*. En estos libros, Agustín considera que la música está constituida por una serie de proporciones de origen divino y eterno. Sin embargo, si nos vamos al Libro VI de dicho tratado, estas proporciones adecuadas no adquirieron las connotaciones éticas de los pitagóricos y platónicos o psicológicas de los aristotélicos, sino que alcanzan una concepción cristiana, ya que el conocimiento de la música (y del resto de artes liberales) es algo necesario para alcanzar la verdad y la sabiduría, en definitiva, acercarse a Dios. Por tanto, el buen uso de esa “modulación ordenada, numerosa, medida” debe ir en consonancia con el fin último del cristianismo.

Sin embargo, las definiciones de Isidoro (que incluyen el término “*perfecta*”) solo se entienden desde la esfera del neoplatonismo (paradójicamente, la esfera que desarrolla el doctor africano desde el punto de vista cristiano y en la que se mueve gran parte del pensamiento filosófico de la Antigüedad tardía), ya que las definiciones de Isidoro dejan todavía más a las claras la perfección de la “modulación numerosa, ordenada o medida” de la música (“*scientia perfectae modulationis*”, “*perfecta scientia modulationum*”); es decir, la perfección de la música como una *scientia*, como una *disciplina* que es, por tanto, portadora de verdades (en este caso inmutables por la perfección de su origen) propedéuticas al estudio de la esfera de lo divino.

Por tanto, la influencia que ejerce el obispo de Hipona en la concepción musical de pensamiento cristiano de los siglos siguientes a su muerte y, en particular, en el pensamiento de Isidoro, es más que notoria.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que este concepto musical (el derivado de las expresiones “*scientia bene modulandi*”, “*scientia perfectae modulationis*”, “*peritia modulationis*”, “*perfecta scientia modulationum*” etc.), aun desarrollándose ampliamente en el mundo latino tardoantiguo, tal y como se ha podido demostrar, se remonta a la riquísima tradición musicológica griega. De hecho, la crítica hace remontar esta definición en un primer momento a Varrón, quien, al parecer, la adaptó de otras fórmulas helenísticas. Tal postura es defendida por L. Richter¹⁰⁰². Carmelo A. Rapisarda¹⁰⁰³, gran editor de la obra de Censorino, autor que también ofrece una definición parecida, también opina lo mismo que Richter y hace remontar esta definición a otras fórmulas de origen griego. En este último caso, y basándose en la opinión de Detiers¹⁰⁰⁴, relaciona la definición isidoriana con la definición que ofrece Arístides Quintiliano (1.4): “*Μουσική ἐστις ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων*”¹⁰⁰⁵, definición con la que es claramente compatible. Además, Detiers¹⁰⁰⁶ también analiza los orígenes de estas doctrinas en Arístides Quintiliano.

Esta definición de Arístides casa concretamente con la definición isidoriana, puesto que el autor griego define la música como la ciencia de lo que concierne al *μέλος*¹⁰⁰⁷, entendiendo el *μέλος* como la “melodía numerosa”¹⁰⁰⁸; es decir, la melodía medida, o lo que es lo mismo: sujeta a unas normas de composición que, a su vez, están basadas en unas leyes numéricas perfectas. Por tanto, en esta idea aparece toda la serie de conceptos de origen pitagórico y platónico que venimos explicando¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰² Véase Richter, L. “Griechische Traditionem im Musikchrfitem der Römer. Censorinus, De Die natali, Kap. 10”, *Archiv für musikwissenschaft* 21 (1965), pp. 69-98.

¹⁰⁰³ Rapisarda, Carmelo A., *De die natali liber ad Q. Cærellivm, Prefazione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna, 1990, pag. 157.

¹⁰⁰⁴ Detiers, H. *Studien zu den griechischen Musikern*. Posen, 1881.

¹⁰⁰⁵ “la música es la ciencia del μέλος y de lo que concierne al μέλος”.

¹⁰⁰⁶ Detiers, H. *De Aristides Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus*, Boon, 1870.

¹⁰⁰⁷ El término griego *μέλος* (*mélōs*), tiene un significado muy amplio. No obstante, siempre tiene un componente común en todas sus acepciones y usos: hace referencia a la altura tonal de los sonidos. Los que varían son los matices que podemos encontrar en los distintos usos del término. En algunas ocasiones, hace referencia a una especie de motivo melódico, rítmico-melódico o cancioncilla simple (Boeth.*Mus.*1, 187 –debido a la extensión del pasaje utilizo la numeración de Friendlein–). En otras ocasiones, hace referencia a la altura melódica del sonido de una composición musical, desligándolo de los elementos rítmicos y métricos. En otras, sin embargo, hace referencia a la melodía cantada, completa, que incorpora, por tanto, los elementos rítmicos y métricos, acepción a la que se refiere el fragmento de Arístides, por lo que en este caso lo asociamos (y lo traducimos) al término *melodía* (nótese que el término *melōidía* está formado a partir del vocablo *mélōs*).

¹⁰⁰⁸ El significado del vocablo *numerus* y otros pertenecientes a su familia léxica será analizado en el apartado siguiente.

¹⁰⁰⁹ Hay que destacar que Arístides expone cuatro definiciones de la música en su tratado (todas en 1.4) y entre esas cuatro no considera esta definición como la más conseguida o lograda. De hecho, el propio

14.4. MÚSICA “*HABENS IN SE NUMERORUM AC SONI CERTAM DIMENSIONEM*”. MÚSICA “*EST DISCIPLINA QUAE DE NUMERIS LOQUITUR QUI AD ALIQUID SUNT, HIS QUI INVENIUNTUR IN SONIS*”

Ya se ha establecido una correspondencia entre esta parte de las definiciones de *Diff.*2 y de *Etym.*2.24.15, que Isidoro copia prácticamente de Casiodoro (*Inst.*2.3.6).

El fragmento de *Diff.*2 constituye por sí solo una definición de la música que entronca directamente con la más pura tradición pitagórica y platónica. De hecho, existe un fragmento de Agustín expuesto dentro de la parte pitagórica y platónica de su tratado (*Mus.*1.1) relacionado directamente con el texto isidoriano: “*sed tamen cum videas innumerabilia genera sonorum, in quibus certae dimensiones observari possunt...*”¹⁰¹⁰. Quizás, esta idea pudo servir de inspiración al texto isidoriano. Las relaciones entre ambos textos son evidentes. Sin embargo, más que buscar una fuente o proponer este texto como fuente directa que sirviese de inspiración a la definición isidoriana (hecho que es muy difícil de demostrar), lo que se ha de hacer es situar la definición isidoriana dentro de la tradición musical anterior y del continuo uso de ciertas fórmulas y términos que la tradición musical anterior hace de ellos.

Para ello y para su posterior análisis, podemos dividir el fragmento isidoriano en tres partes, representadas cada una de ellas respectivamente por los términos “*certam dimensionem*”, “*numerorum*” y “*soni*”.

El primero de estos conceptos, el de *certam dimensionem*, no es más que una nueva forma de mencionar las fórmulas “*bene modulandi*” o “*perfectae modulationis*”, anteriormente analizadas. Recuérdese al respecto lo comentado más arriba en relación al significado musical del término *modus* y otros derivados como *modulatio*, conceptos que llevan implícitos significados relativos a *medida*, *dimensión*, *organización*, *estructura*... Por tanto, el término *dimensio* no es más que una nueva fórmula de denominar la *modulatio*, así como el adjetivo *certa* lo es para denominar lo que antes se

Arístides señala cuál es su preferida. De las cuatro definiciones que expone dos son suyas y las otras dos las atribuye a escuelas sin determinar. Entre las suyas se encuentra la que nos ocupa y la que considera como más lograda de todas: “*γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν <φωναῖς τε καὶ > σωματικαῖς κινήσεσιν*”, (“*conocimiento de lo conveniente en cuerpos y movimientos*”). Para estas definiciones de Arístides Quintiliano, véase Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29, pp. 24-25.

¹⁰¹⁰ “*Sin embargo, cuando ves innumerables géneros de sonidos en los que pueden observarse unas mediadas concretas...*”

hizo con las palabras *bene* o *perfecta*, puesto que en este caso hablamos de dimensiones o medidas ciertas, es decir, concretas y precisas (y también perfectas por su origen metafísico).

Dimensio procede de *dimetior*, que significa “medir en todos los sentidos”. En todos los grandes diccionarios tiene la acepción de medida. A. Blázquez¹⁰¹¹, por ejemplo, señala esos mismos significados en autores fundamentales para Isidoro como Cicerón, Virgilio, Quintiliano o Macrobio. Además, tanto *dimensio*, como *dimetior* y otros términos de la misma familia léxica como *dimensuratio*, *dimensum*, *dimensus*... tienen el significado de medida o aspectos relacionados con la medida.

El adjetivo *certus*, *a*, *um*, es una palabra polisémica que, entre otras, tiene la acepción de *cierto*, *verdadero*, *seguro*, *fijo*, *determinado*, *definido*, *fijado*, *que no da lugar a dudas*, *invariable*... Acepciones, sobre todo las dos primeras, *cierto* y *verdadero*, que comparten otras palabras de la misma familia léxica, como el sustantivo *certum*, *i* y el adverbio *certum*¹⁰¹². Por tanto, en esas acepciones se observa, por un lado, una idea de carácter más matemático de precisión en la medida (en la *dimensio*), de precisión acordada y conocida; y, por otro lado, una idea de carácter más metafísico o ético que nos habla de la “verdad” (metafísica) que tiene esa medida. Por tanto, como se puede observar, se engloban en una misma definición (en unas pocas palabras dentro de una definición) los dos planos principales de la doctrina pitagórico-platónica, el matemático y el metafísico, planos que también influirán y se manifestarán en el plano ético, en la influencia ética de la música.

En el fragmento agustiniano citado más arriba (*Mus.1.1*), Agustín habla de de unas *certae dimensiones* atribuibles a distintos géneros de sonidos (“*innumerabilia genera sonorum*”). El adjetivo *certus* es utilizado por Agustín en más ocasiones con el mismo sentido; por ejemplo, en *De musica* 3.1.1, donde escribe otras dos veces *certus finis* para referirse al final concreto de los metros, es decir, a la medida concreta de un verso en oposición al flujo del ritmo, que no la tiene, ya que puede ser infinito si no se concreta. El traductor castellano del tratado agustiniano traduce el fragmento citado más arriba (*Mus.1.1*) como “*dimensiones concretas*”, argumentando el motivo que le ha llevado a ello, motivo que no difiere de la idea que aquí se defiende, pero que se relaciona exclusivamente con la idea de medida desde un punto de vista matemático¹⁰¹³. Sin

¹⁰¹¹ Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*dimensio*”, p. 528.

¹⁰¹² Blázquez, A., *Op. cit.* vv. “*certus*, *a*, *um*”, “*certus i*”, “*certum*”, p. 315.

¹⁰¹³ Véase Luque, J., *San Agustín, Sobre la música. Seis Libros*. Madrid, BCG 359, 2008, pag. 88, n. 5.

embargo, yo considero que tanto en la definición isidoriana como en la agustiniana hay que tener muy en cuenta también ese segundo plano de carácter metafísico explicado más arriba que hace referencia a la idea de “verdad” metafísica, que subyace en todas las medidas (*dimensiones*) musicales que tienen su origen en la tradición pitagórico-platónica.

No obstante, lo verdaderamente novedoso de este fragmento de la definición (en relación al fragmento anterior) es la aparición de dos nuevos términos, *numerus* y *sonus*, fundamentales y muy interesantes en la tradición musicológica antigua, ya que estamos hablando de la “verdadera dimensión *numerorum ac soni*”, es decir, de los números (los ritmos) y del sonido.

El término *numerus*, desde el punto de vista de la música de la Antigüedad, es un término complejo (y polisémico) que puede entrañar malas interpretaciones si se toma muy a la ligera. De hecho, las dos acepciones principales de dicha palabra relacionadas con la música las encontramos, por un lado, en las definiciones de las *Etimologías* relacionadas con el fragmento de *Diff.2* que analizamos; es decir, en *Etym.2.24.15* y *Etym.3.Praef*; y, por otro, en el propio fragmento de *Diff.2*.

En relación a las definiciones de las *Etimologías* observamos cómo el término *numerus* tiene un significado que podríamos considerar como usual, es decir, un significado asociado a las ideas de cantidad o de orden, que es traducido generalmente por el término castellano *número* o su equivalente en otras lenguas modernas. Esto ocurre, por ejemplo, con la traducción de las *Etimologías* ofrecida por la BAC¹⁰¹⁴, en la traducción inglesa que ofrece Peter K. Marshall al lado de su edición del *Libro II* de las *Etimologías*, donde traduce el término latino *numerus* con el término *numbers*¹⁰¹⁵, o en la traducción francesa (y comentario) que J. Y. Guillaumin realiza del texto del Libro III de las *Etimologías*, donde utiliza el término *nombres*¹⁰¹⁶. Por tanto, podemos observar cómo la música es descrita nuevamente en términos pitagóricos, ya que es definida

¹⁰¹⁴ *Etym.2.24.15*, “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis*” (“La música es la disciplina que habla sobre los números que tienen un cometido y se encuentran en relación con los sonidos”); y *Etym.3.Praef.* “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis*” (“La música es la disciplina que habla sobre los números que se encuentran relacionados con los sonidos”).

¹⁰¹⁵ *Etym.2.24.15*, “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis*”, (“*Music is the study which discusses numbers in some particular relationship, namely those which are found in sounds*”).

¹⁰¹⁶ *Etym.3.Praef.* “*Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui inveniuntur in sonis*”, (“*La musique est la discipline qui traite des nombres que l’on rencontré dans les sons*”).

como la ciencia de los números que se encuentran dentro de los sonidos. Esos números, tal y como se ha visto a lo largo de esta tesis, además del significado matemático tradicional, abarcan un complejo significado filosófico y psicológico mayor.

Por otro lado, en el fragmento de *Diff.2* el término *numerus* tiene un significado con matices sustancialmente distintos e igualmente complejos. De hecho, al no existir una traducción castellana de *Diff.2*, nótese que más arriba he traducido la expresión “*habens in se numerorum ac soni certam dimensionem*” como “*ella contiene la medida segura de los ritmos y los sonidos*”. Por tanto, he traducido el término *numeratorum* con la expresión *de los ritmos*. Sin embargo, no hay que caer en la simplificación y entender la expresión “*de los ritmos*” como algo que hace únicamente referencia a nuestro concepto actual de ritmo. Los principales usos del término latino *numerus* (y los primeros usos documentados del mismo) hacen referencia a su significado como *número*; es decir, al significado que hemos comentado anteriormente asociado a las ideas de cantidad, de orden o de categoría. Sin embargo, y quizá debido a la proximidad entre los términos griegos *ῥυθμός* (ritmo) y *ἀριθμός* (número)¹⁰¹⁷, el término *numerus* también recogió otro significado: *numerus* como *ritmo*, documentado por primera vez, según Jesús Luque¹⁰¹⁸, en el epitafio de Plauto que recoge Aulo Gelio (1.24) y posteriormente en Lucrecio (2.629 s., 635 s., 4.768 s., 5.1401s.), en Catulo (50.5) y en la *Retórica a Herenio*¹⁰¹⁹ (4.44.12). Por tanto, desde el ámbito musical, encontramos un término, *numerus*, haciendo referencia a los dos conceptos distintos: *numerus* como *número* y *numerus* como *ritmo*. Además, por otro lado, y al igual que ocurrió con multitud de palabras relacionadas con el ámbito musical de origen griego, el latín también adaptó el término griego *ῥυθμός*; por lo que ambas palabras, *numerus* y *rhythmus*, convivieron para hacer referencia a una misma realidad en muchos casos. Es por eso que en ocasiones *numerus* y otros derivados de la misma familia léxica hacen referencia al concepto de *número* y en otras ocasiones hacen referencia al concepto de *ritmo*. Además, en otras muchas ocasiones, esos términos son usados de manera consciente para hacer referencia a ambas ideas a la vez, creando, en un primer

¹⁰¹⁷ Véase Luque, J., *San Agustín. Sobre la música*, Madrid, BCG 371, 2008, pag. 88, n. 6.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ La *Retórica a Herenio* es el tratado más antiguo (86-82 a. C.) sobre esta materia que se ha conservado en lengua latina. Actualmente se considera una obra anónima, pero fue atribuida durante mucho tiempo a Cicerón. Sus logros son muy notables, especialmente a nivel conceptual y léxico, sobre todo si tenemos en cuenta las limitaciones de una lengua, el latín, que en esa época adolecía de un léxico científico propio en muchos campos, incluido el de la retórica. El tratamiento que se hace de la retórica en esta obra se convertirá, salvo pequeñas excepciones, en canónico, constituyendo el mejor ejemplo latino conservado del período junto con los escritos de Cicerón.

momento, cierta ambigüedad o imprecisión, pero, a la vez, también un sentido semántico más completo, puesto que es evidente que ambas ideas, *número* y *ritmo*, van asociadas, ya que el ritmo lleva implícito la idea de número, de medida y de orden¹⁰²⁰. Es por todo ello que en este fragmento isidoriano debemos traducir el término *numerorum* por la expresión *de los ritmos*, cosa que tiene aun más sentido cuando a continuación aparece el término *soni, del sonido*, ya que ambos términos constituyen (o representan) las dos realidades más relevantes del hecho musical en la Antigüedad (y esencialmente en toda la Historia de la música): el ámbito temporal y el ámbito sonoro, o, concretando aun más en el caso de Isidoro, el ritmo y la melodía. Sin embargo, tal y como acabamos de indicar, en este fragmento conviene no olvidarse del significado de *numerus* como *número*, ya que, en este caso la palabra es usada de manera consciente con su doble significado (de manera principal, ritmo, y, de manera secundaria, número) para otorgarle ese sentido semántico más completo, sentido que se observa (y se completa) en toda la expresión “*habens in se numerorum ac soni certam dimensionem*”, que lógicamente lleva implícita la idea de orden y medida de los ritmos (“*numerosos*” y *medidos*) y los sonidos. Puede resultar redundante, pero no es más que el uso de una fórmula que resalta la carga matemática y metafísica que va asociada a la música siempre que es entendida desde la perspectiva pitagórica y platónica y como materia integrante del *quadrivium*.

Sobre el término *sonus*, otro término fundamental (y polisémico) característico de toda la tradición musicológica anterior, ya se ha hablado en profundidad en el capítulo precedente, donde se delimitó de manera precisa no solo los significados principales que tiene para Isidoro esta palabra (como “sonido en general” y como “sonido musical”), sino que también se hizo lo propio con los otros dos términos más utilizados por Isidoro para referirse al fenómeno sonoro junto con *sonus*: *uox* y *sonitus*, términos que también pueden presentar problemas debido a su polisemia y que también quedaron aclarados.

¹⁰²⁰ Para estos dos conceptos y otros relacionados, véase Luque J., “Numerus: la articulación rítmica del lenguaje”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos* (vol. II), Madrid, 2001, pp. 493-527, p. 496, así como los estudios allí mencionados. Luque Moreno, reputadísimo investigador, es un autor fundamental para el estudio conceptual e histórico de la métrica y la rítmica antiguas, publicando sobre ello gran número de estudios en las últimas décadas (también sobre otros aspectos musicales y gramaticales). Fruto de estas investigaciones destacamos especialmente dos monografías, ya citadas en capítulos anteriores, *De pedibus, de metris...* y, su última aportación, *Hablar y cantar...* En ellas se analizan de manera global y, a la vez, profunda gran cantidad de conceptos y aspectos relacionados con estos interesantísimos y vastísimos campos, tanto desde la perspectiva verbal como desde la perspectiva musical. En esta última monografía, además, se ofrece abundante bibliografía científica actualizada.

En el caso de estas definiciones de la música, evidentemente, el término *sonus* tiene la acepción de *sonido musical*, independientemente de su origen humano (de la voz humana) o instrumental. Por tanto, en el fragmento que estamos analizando de la definición de *Diff.2* (*habens in se numerorum ac soni certam dimensionem*) se observa cómo Isidoro habla de las medidas concretas de los ritmos (numerosos) y los sonidos (musicales), sin especificar si estos sonidos proceden de la voz humana o de los instrumentos musicales. Lo importante es que sean sonidos musicales y, por tanto, “medidos”, “numerosos”, para poder tener estas dimensiones perfectas. En la definición de *Etym.2.24.15*, y también, por tanto, en *Etym.3.Praef.*, (*Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis*) observamos esta misma acepción. No obstante, en la definición de *Etym.3.14.1* (*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*) se puede observar cómo incide en la separación del canto, por un lado, que se realiza con la voz, y del sonido (musical), por otro, que se realiza con los instrumentos. Sobre este aspecto, volveremos más adelante al analizar esa parte de la definición en el siguiente apartado.

14.5. MÚSICA “EST ARS SPECTABILIS UOCE GESTU, QUAE IN CARMINIUBUS CANTIBUSQUE CONSISTIT, QUAE SONO CANTUQUE CONSISTENS”

Este apartado recoge varias definiciones sobre la música que expone Isidoro en las que se destaca el componente fenomenológico y sensorial de la misma sin otras connotaciones de carácter metafísico o especulativo del tipo que sean; es decir, estas definiciones hacen referencia a su realidad práctica, a la percepción, a los sentidos, a lo que escuchamos y vemos; definiciones mucho más cercanas al concepto occidental actual de la música.

Si se observa el título de este apartado se puede comprobar cómo se trata de una definición de la música que está formada por tres definiciones isidorianas o, mejor dicho, por tres fragmentos de definiciones isidorianas. Siguiendo el orden del título, la primera definición, limitada por una coma, la constituye la primera parte de la definición de *Diff.2.38.151*: “*Musica est ars spectabilis uoce gestu*”¹⁰²¹. La segunda parte del título está formada por parte de la definición de *Etym.1.2.2*: “*Quinta musica, quae in carminiubus cantibusque consistit*”¹⁰²². La tercera parte del título la constituye la última parte de la definición de *Etym.3.14.1*: “*Musica est peritia modulationis sono*

¹⁰²¹ “La música es el arte que considera la voz y el gesto”.

¹⁰²² “La quinta es la música, que trata de los esquemas métricos y los cantos”.

cantuque consistens”¹⁰²³. Lo más práctico y también lo más sistemático es analizar cada uno de estos pasajes por separado.

14.5.1. LA DEFINICIÓN DE *Diff.2.38.151*: MÚSICA “*EST ARS SPECTABILIS UOCE GESTU*”

La primera de estas definiciones, la de *Diff.2.38.151*, “*Musica est ars spectabilis uoce gestu*”¹⁰²⁴, la he traducido como “*el arte que considera la voz y el gesto*”; aunque también se podría entender como “*el arte que considera el sonido y el movimiento*”; o, incluso, “*el sonido y el gesto*”. De esta última manera es traducida por un especialista como Jean-Yves Guillaumin: “*est l’art qui considère le son ou le geste*”¹⁰²⁵. Sin embargo, yo considero que en esta ocasión Isidoro está haciendo referencia a la voz y al gesto corporal, ya que está exponiendo una definición que hace referencia claramente a la música escénica. Para argumentar esta opinión me baso en varias ideas que considero sólidas.

En primer lugar, se debe tener en cuenta el significado que el término *uox* debe tener en esta definición. Sobre dicho término ya hablé pormenorizadamente en el capítulo anterior, dejando claro los distintos significados que este vocablo puede tener en relación a la música y al sonido, así como los significados que dicho término tiene para Isidoro y los significados que el obispo hispalense más utiliza. De todos ellos, el más utilizado por Isidoro, así como el más correcto según su opinión, tal y como claramente expresa el propio obispo en *Etym.3.19.2*, es el de la voz procedente de la laringe humana, aunque también recoge otras acepciones como la de sonido en general o sonido musical. Por tanto, estos datos apoyan mi argumento (aunque evidentemente, Isidoro, al igual que ocurre con otros muchos autores, también utiliza el término *uox* con cualquiera de los otros significados señalados en el capítulo anterior).

En segundo lugar, hay que delimitar el significado que puede tener en dicha definición el término *gestus*, término que, en la inmensa mayoría de los diccionarios, hace referencia al gesto, al ademán y a la expresión y al movimiento corporal, aunque también puede hacer referencia en menor medida al movimiento no corporal¹⁰²⁶. El propio Isidoro utiliza dicho término con los mismos significados en *Etym.18.44-46*

¹⁰²³ “*La música es la destreza de la modulación, consistente en el sonido y el canto*”.

¹⁰²⁴ “*La música es el arte que considera la voz y el gesto*”.

¹⁰²⁵ Guillaumin, J.-Y., “Sur une liste de sept composantes de la physique ou de la philosophie dans le corpus isidorien”, *Voces*, 16, 2005, 97-109, p. 104.

¹⁰²⁶ Blánquez, A., *Op. cit.*, v. “*gestus*”, p. 696.

(capítulos en los que describe la escena teatral y los actores trágicos y cómicos) y *Etym.*18.48 (capítulo dedicado a describir a los histriones). Por tanto, lo más lógico es pensar que Isidoro utiliza en esta definición de la música el término *gestus* con los mismos matices semánticos con los que utiliza esta misma palabra en los pasajes citados, que, además, se corresponde con los significados más comunes. Isidoro está haciendo, por tanto, referencia al gesto, al ademán, a la expresión corporal y al movimiento corporal.

En tercer lugar, ya se ha demostrado y analizado en el capítulo 8 la gran cantidad de pasajes referentes a la música escénica y a las artes escénicas en general que encontramos en la obra de Isidoro. Por lo que, tal y como también se ha demostrado en dicho capítulo, los textos que pudo leer el obispo hispalense en relación a estos aspectos tan característicos de la cultura pagana fueron considerables (teniendo en cuenta siempre las particulares características de la cultura libraria de su época).

Estos tres aspectos me llevan a considerar que Isidoro está definiendo en este pasaje la música escénica, música a la que se refirió en otros tantos lugares de su obra, ya comentados. En dicha música los intérpretes (de cualquiera de los géneros analizados en el capítulo 8, aunque especialmente en los géneros tardíos como la pantomima o la mímica) acompañaban su canto (recuérdese lo comentado en repetidas ocasiones sobre la importancia capital de la música y el canto en las artes escénicas) con gestos, ademanes y otros movimientos y danzas, tal y como recoge el propio Isidoro en algunos interesantes fragmentos ya analizados en dicho capítulo 8.

Además, si tenemos en cuenta lo dicho en el capítulo 8 acerca de la opinión de Isidoro sobre las artes y la música escénicas, así como lo dicho acerca de la pervivencia y el desarrollo del teatro y otras representaciones escénicas en la época hispanovisigoda, lo más probable es pensar que esta definición isidoriana esté basada en una fuente anterior, quizá una fuente indirecta que se remonte en última instancia a una fuente clásica que debió reflejar fielmente la realidad de una época en la que la música escénica era un pilar fundamental de la cultura y el arte clásicos, en contraposición a lo que ocurrió en la Hispania visigoda, donde, como indiqué en su momento, las artes escénicas debieron ocupar un lugar muy marginal.

No obstante, cabe la posibilidad (aunque, para mí, solo se trate de una segunda opción) de que esta definición de la música se pueda entender como “*el arte que considera el sonido y el movimiento*”, entendiendo el término *uox* como sinónimo de sonido musical y

el término *gestu* como movimiento, contemplando así el aspecto físico del sonido; es decir, en relación con lo que expuse en el capítulo anterior, donde ya expliqué con profundidad la estrecha relación que estableció la musicología clásica entre el sonido y el movimiento, explicando la realidad física del primero a través del segundo; aspecto que, tal y como ya se demostró y analizó, también recoge Isidoro.

Desde este punto de vista se podría establecer una clara conexión con dos de las cuatro definiciones que expone Arístides Quintiliano en su tratado (1.4). De estas definiciones de la música dos son suyas y otras dos las atribuye a otras personas o escuelas sin determinar. Pues bien, una de las dos definiciones a las que me estoy refiriendo pertenece a estas escuelas sin determinar. Para esta escuela la música es: “τέχνη πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσιν”¹⁰²⁷. La autoría de la segunda de estas definiciones se la atribuye el propio Arístides Quintiliano (junto con la de la famosa definición que hemos expuesto, traducido y comentado más arriba). Esta definición es la siguiente: “γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν <φωναῖς τε καὶ > σωματικαῖς κινήσεσιν”¹⁰²⁸ (el propio Arístides considera esta definición como la más completa de todas)¹⁰²⁹. Por tanto, las relaciones entre esta posible definición isidoriana y las definiciones de Arístides Quintiliano son más que evidentes. Sin embargo, y a pesar de estas conexiones, considero que Isidoro en esta ocasión se está refiriendo a la música como el arte de la voz, el gesto y la danza, definición que, indudablemente, se ha de relacionar con la música escénica y que tiene sus origen en épocas anteriores en las que el arte escénico era una parte fundamental de la sociedad grecolatina.

En cualquier caso, los que, desde luego, no considero acertados son los términos utilizados por Guillaumin en su traducción: “*est l’art qui considère le son ou le geste*”, ya que no llegan a reflejar ninguna realidad concreta de la música con precisión: bien la realidad práctica de la música escénica, que es la que yo considero que es referida en este fragmento, bien la realidad física del sonido inspirada en la tradición anterior, que, desde mi punto de vista, tan solo sería una (muy remota) segunda opción.

¹⁰²⁷ “*arte de lo conveniente en las voces y en los movimientos*”.

¹⁰²⁸ Obviando lo añadido por Winnington-Ingram, la traducción es: “*“conocimiento de lo conveniente en cuerpos y movimientos”*”.

¹⁰²⁹ Para estas definiciones de Arístides Quintiliano véase Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29, pp. 24-25.

14.5.2. LAS DEFINICIONES DE *Etym.*1.2.2 Y *Etym.*3.14.1: MÚSICA “*IN CARMINIUBUS CANTIBUSQUE CONSISTIT*”. MÚSICA “*SONO CANTUQUE CONSISTENS*”

La segunda de estas definiciones es la de *Etym.*1.2.2: “*Quinta musica, quae in carminiubus cantibusque consistit*”¹⁰³⁰. Se trata de una definición que, como se ha dicho más arriba, hace referencia a la realidad práctica de la música. Esta definición está constituida por dos términos principales, *carmen* y *cantus*, términos muy comunes en el léxico musical latino, que, desde mi punto de vista, están definiendo la música de una manera total, ya que están haciendo referencia a los aspectos rítmicos, métricos y armónicos, las tres principales ramas en que es dividida la música según la teoría aristoxénica; aspecto que será analizado pormenorizadamente en el capítulo siguiente.

Carmen es un término polisémico cuyos significados más comunes son los de *canto*, *canción*, *composición poética acomodada al canto*, *sonido de la voz* o, incluso, *de un instrumento*, *poesía*, *verso*, *discurso sujeto a ciertas medidas*, además de otros tantos significados¹⁰³¹. Como se puede observar, se trata de una palabra que de por sí sola hace referencia a estas tres realidades de la música, la armónica, la rítmica y la métrica, pero que, probablemente, destaca por encima del resto los componentes métricos (y, por tanto, rítmicos) de la música, tal y como se puede observar en la definición que ofrece el propio Isidoro de esta palabra (*Etym.*1.39.4): “*Carmen vocatur quidquid pedibus continetur*”¹⁰³². Isidoro utiliza esa palabra en bastantes ocasiones a lo largo de todos sus escritos técnicos sobre música (*Etym.*3.14.1, 3.21.9, 6.2.17, 6.2.20, 6.2.21, 6.19.17, 6.19.18, 8.7.3, 8.7.4, 18.45, *Eccl. Off.*1.3.1, 1.6.2), pero siempre con unos significados en los que destaca claramente los componentes métricos (y rítmicos) mencionados, por encima de los melódicos. Existe una excepción, la de *Etym.*3.21.9, donde no se destaca ningún componente en concreto haciendo referencia tanto a los aspectos melódicos de la composición como a los rítmicos y a los métricos. En menor medida también se pueden destacar los dos pasajes mencionados de *Los oficios eclesiásticos*, en los que también, según la interpretación que se haga del pasaje, puede entenderse que también se destacan en igualdad de importancia los aspectos melódicos junto con los métricos y los rítmicos. Yo considero que, incluso, en estos dos pasajes, priman más los aspectos

¹⁰³⁰ “*La quinta es la música, que trata de los esquemas métricos y los cantos*”.

¹⁰³¹ Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*carmen*”, p. 291.

¹⁰³² “*Se da el nombre de carmen a todo lo que está contenido en versos*”.

métricos, ya que creo que Isidoro se está refiriendo al contenido del texto escrito, es decir, a la letra de esos himnos.

Cantus, por su parte, también es un término polisémico cuyos significados más comunes son los de *canto*, *canción*, *melodía*, *sonido de los instrumentos*, *sonido* (en general), *poesía*, *poema*, *verso* y otros distintos¹⁰³³. Aunque esta palabra también puede hacer referencia por sí misma a los tres campos descritos (harmonía, rítmica y métrica), en esta ocasión es el componente melódico el que destaca especialmente.

El término *cantus* es definido en *Etym.*3.19.8 de la siguiente manera: “*Cantus est inflexio uocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus canutum*”¹⁰³⁴. Si nos quedamos con la primera parte de la definición, “*cantus est inflexio uocis*”, podemos observar cómo Isidoro está haciendo referencia a la inflexión de la voz, pero sin precisar si se está refiriendo al ámbito melódico (a la inflexión melódica, a la entonación, del sonido creado previamente) o al ámbito métrico-rítmico (a la inflexión de los distintos elementos métrico-rítmicos del lenguaje y la música, es decir, los relacionados con el tiempo). No obstante, si observamos los usos que Isidoro hace de esta palabra a lo largo de toda su obra, especialmente en los escritos técnicos sobre la música, se puede precisar mucho más su significado.

El término *cantus* es utilizado en menor medida por Isidoro para referirse a los sonidos no musicales (aunque también en esos casos siempre existe una clara referencia a la altura tonal de los sonidos, al componente “melódico”). Por ejemplo, en *Etym.*12.7.2 escribe la expresión “*cantus edunt dulcissimos*” para referirse al canto emitido por el cisne y el mirlo, coincidiendo con la segunda acepción reflejada actualmente en el *DLE*: “*acción y efecto de cantar un animal, produciendo sonidos característicos y frecuentemente melodiosos*”. Por tanto, se incide en la altura tonal del sonido, en su componente melódico. Sin embargo, Isidoro utiliza el término *cantus* en la gran mayoría de las ocasiones para referirse a sonidos o composiciones puramente musicales, destacando además su carácter melódico. Entre estos últimos usos se puede observar cómo en algunos casos puede hacer referencia explícita al sonido de los instrumentos musicales (*Chron.*72: *citharae cantu*); aunque en la mayoría de las ocasiones hace referencia al sonido producido por la laringe humana, es decir, utiliza la palabra con unos significados estrechamente relacionados con la primera acepción (“*acción y efecto*

¹⁰³³ Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*cantus*”, p. 283.

¹⁰³⁴ “*Canto es la inflexion de la voz, pues el sonido se emite de forma directa; es decir, el sonido es previo al canto*”.

de cantar”) del término *canto* que recoge el *DLE*. Este es el significado más común que esta palabra tiene en los textos isidorianos, observado en muchos lugares de sus escritos técnicos sobre música (*Etym.*3.18.1, 3.20.8, 3.21.2, 3.21.9, 3.21.14, 11.3.30, *Eccl.Off.*1.5.1, 2.12.1, 2.12.2). En otras ocasiones también es utilizado para hacer referencia a un tipo de composición (*Etym.*6.19.8: “*responsorios cantus*”); es decir, es utilizado con unos significados relacionados con las acepciones cuarta (“*composición poética*”), quinta (“*composición lírica, genéricamente hablando*”) y décima (“*composición de los libros sagrados o litúrgicos*”) recogidas en el *DLE*.

Lo que quiero hacer notar analizando los significados de estas dos palabras, *carmen* y *cantus*, es que la aparición de estos términos en esta definición de la música no hacen que esta sea una definición redundante, sino que, en este caso, los términos *carmen* y *cantus* son complementarios, pues, aunque ambos hacen referencia a las tres grandes subdisciplinas aritoxénicas, armonía, ritmo y métrica (evidentemente, cualquiera de estas dos palabras se puede utilizar con cualquiera de las acepciones referidas y son muchos los ejemplos que así lo demuestran), en la definición isidoriana el término *carmen* destaca los aspectos métricos y rítmicos de la música y el término *cantus* hace lo propio con los harmónicos (que irremediablemente no pueden desligarse, al menos, de los rítmicos).

Además, considero que ocurre exactamente lo mismo con la siguiente definición, la última parte de la definición de *Etym.*3.14.1: “*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*”¹⁰³⁵; es decir, el fragmento “*sono cantuque consistens*”. En dicho fragmento, ambos términos, *sonus* y *cantus*, se complementan. *Sonus* hace referencia al ámbito harmónico, a la melodía, a la altura tonal de los sonidos, sean estos vocales o instrumentales (de ahí que lo haya traducido como sonido –musical–)¹⁰³⁶. Por su parte, *cantus* cambia su significado en relación a la definición anterior y hace referencia ahora a los planos métricos y rítmicos, ya que el *cantus*, en este caso, incorpora la palabra.

Estas apreciaciones sobre el uso y el significado de estos términos en estas dos definiciones de la música son las más acertadas y, además, se corresponden con los usos que Isidoro hace de dichos términos a lo largo de toda su obra, términos que voy a

¹⁰³⁵ “*La música es la destreza de la modulación, consistente en el sonido y el canto*”.

¹⁰³⁶ Sobre el término *sonus* y sus significados y usos por parte de Isidoro ya se habló en el capítulo anterior.

continuar analizando después de establecer la siguiente relación con la última de las definiciones de la música que ofrece Arístides Quintiliano.

Es importante destacar la relación existente entre estas dos últimas definiciones y la definición restante de las cuatro que expone Arístides Quintiliano (y que se han ido comentando a lo largo del capítulo), quien, en este caso, atribuye la definición a una escuela sin determinar. Dicha definición es la siguiente (1.4): “*τέχνη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ*”¹⁰³⁷. La relación existe si consideramos un detalle: Arístides Quintiliano considera perfecta aquella melodía que consta de armonía, ritmo y dicción (1.12); es decir, que consta de los tres grandes ámbitos de la música (armonía, ritmo y métrica), que son abarcados por el significado de los términos *carmen* y *cantus* en la primera definición (*Etym.*1.2.2), y *sonus* y *cantus* en la segunda (*Etym.*3.14.1).

14.5.2.1. OTROS TÉRMINOS MUSICALES ASOCIADOS

Por último, considero necesario seguir comentando la utilización que Isidoro hace de otros términos de la misma familia léxica del término *cantus* para delimitar, aun más si cabe, la definición de este término y para dibujar un panorama semántico mucho más completo de los usos que Isidoro hace de estas palabras.

Una palabra muy utilizada por Isidoro es el verbo *cantare*, que generalmente es traducido como *cantar*, *tocar un instrumento*, aunque también como *resonar*, *declamar* y otros significados que no tienen por qué estar necesariamente relacionados con el ámbito de la música¹⁰³⁸. Isidoro utiliza este verbo con los significados más usuales, los más estrictamente musicales. En algunas ocasiones puede tener el sentido de tocar un instrumento (*Etym.*18.47), pero en la mayoría (*Etym.*6.19.9, 6.19.10, 6.19.11, 6.19.13, 6.19.15, 6.19.17, *Eccl.Off.*1.5.2, 1.13.3, 2.12.3) se refiere a la interpretación vocal; es decir, a las acepciones primera (“*dicho de una persona: producir con la voz sonidos melódicos, formando palabras o sin formarlas*”) y duodécima (“*interpretar con la voz una composición musical*”) del *DLE*. Otro término muy utilizado por Isidoro es *canticum*, que es traducido en los principales diccionarios como *canto*, *canción*, *cántico*, aunque también puede tener otros significados¹⁰³⁹. Isidoro utiliza esta palabra con estos significados, los más usuales, y además lo hace con cierta frecuencia en los textos

¹⁰³⁷ “*arte teórico y práctico del mélos perfecto y del instrumental*”.

¹⁰³⁸ Véase Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*canto, as, are, avi, atum*”, p. 282.

¹⁰³⁹ Véase Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*canticum*”, p. 282.

técnicos sobre música (*Etym.*3.15.2-3, 3.21.7, 6.19.10, 6.19.12, 6.19.17). Además dedica un capítulo entero (*Eccl.Off.*1.4) a comentar brevemente los cánticos bíblicos. En algunas ocasiones (*Etym.*3.18.1, 6.19.6, *Eccl.Off.*1.5.1) Isidoro también utiliza el término *cantilena*, que generalmente se traduce como *canción*, *cántico*, *cantilena*, *canto*¹⁰⁴⁰. Se trata de un concepto que también hace referencia a la articulación melódica del sonido y puede hacer referencia, por tanto, a estructuras compositivas más pequeñas o simples, como un fraseo, un tema o cualquier otro pequeño fragmento melódico, aunque incidiendo siempre en la altura tonal del sonido¹⁰⁴¹. Isidoro, sin embargo, utiliza esta palabra con los primeros sentidos más generales¹⁰⁴².

Otra palabra muy utilizada en los escritos técnicos sobre música es el verbo *canere*¹⁰⁴³, que generalmente es traducido como *emitir sonidos melódicos*, *cantar*, *tocar un instrumento*, *entonar*, *declamar*... Por tanto, su relación con el ámbito musical es estrecha y, además, común. No obstante, su amplitud semántica se extiende a otros significados como *emitir su voz los animales*, *resonar*, *hacer estruendo* y otros distintos. Existe un pasaje en el *Primer Libro de las Diferencias* donde Isidoro distingue los verbos *canere* y *cantare* (*Diff.*1.224) de la siguiente manera: “*Inter cantare et canere. Cantare tantum uoce uel clamoribus insonare est, canere autem interdum modulari, interdum uaticinare, id est futura praedicere*”¹⁰⁴⁴. Se puede observar cómo, una vez más, los juegos de palabras y los matices que establece en la diferencia entre un término y otro no se corresponden con el uso que Isidoro hace de los mismos en su obra, ya que, en la mayoría de las ocasiones, el término *canere* y otras palabras de la misma familia léxica son utilizados como sinónimos de *cantar*, *entonar* (*Etym.*3.19.1, 6.2.20, 6.2.15, 6.19.6, 8.7.5, 18.44, *Eccl.Off.*1.3.2, 1.5.2, 1.6.1, 1.20.2, 1.4.2, 1.9.1, 1.13.1) o tocar instrumentos (*Etym.*3.15.2-3, 11.3.30: “*lyra canebat*”; *Etym.*8.7.5, donde lo que realmente se lee es el verbo *praecanere*)¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁰ Véase Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*cantilena*”, p. 282.

¹⁰⁴¹ Véase al respecto Luque, J., *Boecio. Sobre el fundamento*... p. 130, n. 240; p. 151, n. 286. Jesús Luque analiza este término al comentar la utilización y el significado que dicho término tiene en el tratado musical de Boecio (*Mus.*1.21, 1.34).

¹⁰⁴² Además, encontramos otras palabras de la misma familia léxica menos usadas, como el sustantivo *cantor* (*Eccl.Off.*2.12.3), utilizado para referirse a los cantores.

¹⁰⁴³ Véase Blázquez, A., *Op. cit.*, v. “*cano, is, ere, cecini, cantum*”, p. 281.

¹⁰⁴⁴ “*Entre cantare (cantar) y canere. Cantare es emitir sonidos solo con la voz o a gritos; y canere unas veces es modular, otras vaticinar, es decir, predecir el futuro*”.

¹⁰⁴⁵ En ningún momento me he referido al significado de *vaticinar* que tienen muchos de estos términos musicales (significado importante y con un origen poético-musical), así como a otros relacionados, por considerar que no están dentro del ámbito de estudio que nos ocupa: la música.

Sobre las fuentes de todas estas definiciones de la música no se va a insistir más, ya que a lo dicho a lo largo de este capítulo, donde se relacionan estas definiciones con la tradición musicológica anterior, hay que añadir lo dicho en el capítulo 10, donde se expusieron las posibles fuentes directas que pudo utilizar Isidoro para elaborar las distintas definiciones no solo de la música, sino de las restantes artes liberales.

La amplitud del concepto musical isidoriano es, por tanto, una de las más extensas que se pueden encontrar en un autor latino antiguo o tardoantiguo, ya que, como buen enciclopedista, recoge lo mejor y más variado de la tradición anterior y, en muchas ocasiones, lo reelabora o, en otras tantas, crea de nuevo las definiciones partiendo de sus propios conocimientos, recuerdos o materiales, según el caso (y este es un aspecto muy importante, ya que, a día de hoy, según las fuentes existentes, no se puede demostrar que algunas de estas definiciones fueran copiadas de otras anteriores), ofreciendo un producto que abarca todas las visiones de la música existentes hasta ese momento. Debido a ello, el análisis de las distintas definiciones isidorianas de la música también supone realizar un exhaustivo (pero agradable), interesante e ilustrativo paseo a lo largo de prácticamente la totalidad de la tradición musicológica grecolatina anterior.

CAPÍTULO 15. ISIDORO COMO TEÓRICO DE LA MÚSICA I. LAS DIVISIONES ISIDORIANAS DE LA MÚSICA

El objetivo fundamental de este capítulo es analizar las dos divisiones de la música que expone Isidoro en distintos lugares de su extensa obra. No es objetivo de este capítulo entrar a analizar de manera particular y en profundidad cada una de las subdisciplinas en las que Isidoro divide la música, sino que lo que se pretende es delimitar claramente las subdisciplinas dentro del pensamiento isidoriano y justificar su existencia en la obra de Isidoro a partir de la tradición musicológica anterior y de las fuentes literarias que utiliza el obispo hispalense.

Realizar un análisis profundo de cada una de estas subdisciplinas de manera individual es algo que no tiene lugar dentro de las pretensiones y los objetivos de esta tesis doctoral, ya que la cantidad y calidad de las reflexiones isidorianas existentes sobre cada una de estas subdisciplinas por separado es suficiente como para realizar al menos una tesis doctoral sobre cada una de ellas. A modo de ejemplo, baste considerar las reflexiones que expone Isidoro sobre la métrica (y la rítmica) a lo largo de su obra, ya que son casi tan extensas como las hasta ahora analizadas en este estudio, por lo que, si tenemos en cuenta su interés y calidad, estaríamos hablando de material suficiente como para realizar una (o varias) tesis doctoral independiente. Lo mismo puede decirse de la armonía (la tradicional o aristoxénica, disciplina que a continuación se delimitará) y de cada una de las tres subdisciplinas de origen agustiniano, que el propio Isidoro se encarga de comentar en varios capítulos del Libro III de las *Etimologías*, además de en otros muchos lugares de su extensa obra.

Del mismo modo, me veo en la obligación de señalar el estado de la cuestión¹⁰⁴⁶, puesto que este aspecto del pensamiento musical isidoriano ya fue comentado, aunque de manera muy escueta –tan solo dos páginas–, por Fontaine (*ISCC*, pp. 426-427 –en las páginas 427-439 analiza cada una de las disciplinas agustinianas de manera particular, dedicación que, por otra parte, resulta insuficiente para alcanzar el nivel profundización necesario, aunque cumple los objetivos de su estudio con creces–). Por tanto, aprovecho este antecedente para destacar la importancia y la novedad de mi estudio, ya que se trata de un análisis nuevo, cuya concepción y objetivos son totalmente distintos a los del gran investigador galo. Este análisis es mucho más completo en relación al escueto comentario de Fontaine y tiene una visión diferente que se cimenta en todo lo dicho

¹⁰⁴⁶ Recuérdese que en el propio estado de la cuestión (capítulo 2) dije que volvería sobre estos aspectos en el capítulo 15.

hasta aquí y en los métodos de trabajo utilizados hasta el momento. Además, quiero destacar otras novedades interesantes y más concretas que aporta este trabajo en relación al breve comentario de Fontaine. En primer lugar, la consideración de un importante fragmento isidoriano en el que aparece la división tradicional o aristoxénica de la música que Fontaine ignora. En segundo lugar, la delimitación de la métrica y la rítmica isidorianas, aspecto fundamental que Fontaine no entra a analizar (el investigador francés comenta brevemente los pies y los metros isidorianos, pero dentro del análisis de la gramática y exclusivamente desde ese punto de vista). En tercer lugar, el análisis de todas las definiciones de cada una de las subdisciplinas que aparecen en otros lugares de la obra de Isidoro y que Fontaine no analiza en su estudio. En cuarto y último lugar, la exposición de nuevas fuentes literarias directas de Isidoro que el estudioso francés tampoco expone.

Por tanto, la importancia de este capítulo resulta fundamental, ya que antes de realizarse un profundo análisis individualizado de cada una de estas subdisciplinas, es necesario realizar un estudio como el que aquí se expone, que las delimite y justifique. Su inclusión en esta tesis, por tanto, resulta lógica, pues, después de haber cercado, contextualizado y analizado todos los aspectos culturales (especialmente de raíz más filosófica) del pensamiento musical isidoriano y de haber analizado sus concepciones de la música, considero necesario dejar también sentados unos sólidos cimientos para posteriores estudios (que están aún por venir) de teoría musical sobre cada una de las distintas subdisciplinas que expone el obispo hispalense.

Isidoro de Sevilla considera exactamente dos divisiones de la música diferentes que son expuestas en varios lugares de su obra. La primera división, que podemos denominar como división tradicional o aristoxénica, es expuesta en *Etym.*3.17 y *Diff.*2.38.151. La segunda división, que podemos denominar como agustiniana, es expuesta en *Etym.*3.18 (a continuación de la anterior) y en *Lib.Num.*4.18. Ambas divisiones, aunque diferentes, son complementarias, tal y como se verá más adelante.

15.1. LA DIVISIÓN TRADICIONAL O ARISTOXÉNICA

En el capítulo *Etym.*3.17, denominado *De tribus partibus musicae* (*Sobre las tres partes de la música*), se puede observar la siguiente división:

1. *Musicae partes sunt tres, id est armonica, rythmica, métrica. Armonica est quae decernit in sonis acutum et grauem. Rythmica est quae requirit incursionem uerborum, utrum bene sonus an male cohaereat.* 2. *Metrica est quae mensuram diuersorum probabili ratione cognoscit, ut uerbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera*¹⁰⁴⁷.

Además, en *Diff.*2.38.151, complementando la definición de la música más extensa y completa que ofrece Isidoro (analizada en profundidad a lo largo del capítulo anterior), se puede leer también esta división: “*Haec* [refiriéndose a la música] *constat ex tribus modis, id est sono, uerbis et numeris*”¹⁰⁴⁸. Por tanto, Isidoro, no conformándose con exponer esta completa y profunda definición, a continuación también delimita las tres partes principales en las que tradicionalmente la musicología griega había dividido la música. Esta importante división no fue observada por Fontaine y, tal y como se verá más adelante, resulta muy importante para establecer más conexiones entre Isidoro y Capela.

15.1.1. FUNDAMENTACIÓN MUSICOLÓGICA

En distintos apartados de capítulos anteriores (especialmente en los apartados 7.2 y 8.3, aunque esto es algo que también se ha tratado y se ha podido comprobar en diferentes lugares de los capítulos 8, 10 y 14) se ha hecho referencia a la idea de que el concepto griego de *música* es mucho más complejo que el actual y de que, desde el punto de vista práctico, engloba dentro de sí una serie de grandes subdisciplinas entre las que se encuentran la armónica, la rítmica y la métrica¹⁰⁴⁹. Véase al respecto este ilustrativo párrafo del capítulo 7 (apartado 7.2):

¹⁰⁴⁷ “*Tres son las partes de la música: la armónica, la rítmica y la métrica. Es armónica la que distingue en los sonidos lo agudo y lo grave. Es rítmica la que requiere el concurso de palabras y determina si el sonido se adapta bien o mal a ellas. Es métrica la que tiene en cuenta la medida de los diversos metros de acuerdo con su posible aplicación; por ejemplo, el heroico, el yámbico, el elegíaco, etc.*”

¹⁰⁴⁸ Lo que se se debe traducir como: “[la música] consta de tres modos: del sonido, de las palabras y de los ritmos”.

¹⁰⁴⁹ Para una visión general, a modo de ejemplo, pueden verse García López, J., “Métrica, rítmica y música en la poesía griega antigua”, en Cortés Gabaudán, F., Méndez Dosuna, J. V. (eds.), *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire*, Salamanca, 2010, pp. 225-232; Gentili B., Lomiento, L., *Metrica e rítmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milán, 2003, pp. 3-19; Landels, J., *Op. cit.*, pp. 110-129; Mathiesen, Th. J., “Rhythm and Meter in Ancient Greek Music”, *Music Theory Spectrum* 7, 1985, pp. 159-180; Pöhlmann, E., “Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica”, en Gentili, B., Perusino F. (eds.), *Metrica rítmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, 1995, pp. 3-15.

La expresión griega que hace referencia a las disciplinas musicales (μουσική τέχνη) desde un punto de vista etimológico puede ser delimitada, entendida y traducida como “el arte de las musas” [...] Desde sus primeros usos hace referencia al conjunto de las expresiones artísticas relacionadas esencialmente con el sonido y el movimiento; es decir, a la expresión artística relacionada con la melodía, la palabra, el ritmo, la métrica y la danza, por lo que estamos hablando de un ámbito artístico muy complejo y extenso que coincide con las características y habilidades de las musas y con las disciplinas que ellas protegen y patrocinan y que ya aparecen descritas en los textos más antiguos de la literatura griega [...]. Por tanto, la expresión artística de la palabra (la poesía) y la expresión artística de los sonidos musicales (junto a la danza) forman parte de un todo.

Teniendo en cuenta este panorama, se puede deducir que, si dejamos a un lado la expresión a través del movimiento (la danza), la música, la expresión a través de los sonidos y la palabra, puede ser dividida en tres grandes subdisciplinas: harmónica, rítmica y métrica (ἁρμονική, ῥυθμική, μετρική), aunque en algunos autores o tratados musicales pueden aparecer subdivisiones más exhaustivas y complejas, tal y como se notará más adelante.

He denominado a esta división “división tradicional o aristoxénica”, no porque Aristóxeno fuese su creador, ya que esta división, teniendo en cuenta lo que acabo de escribir, se puede comprender que ya existía (con sus respectivos matices) en el ideario musical del pueblo griego, y por tanto, ha de ser considerada como tradicional (baste recordar a modo de ejemplo que todos los grandes géneros poéticos —épico, lírico y dramático— conservados actualmente se cantaban¹⁰⁵⁰). Además, esta división también existía en el pensamiento musicológico helénico, siendo constatada antes de la época de Aristóxeno, tal y como refleja el propio Platón (R.398c-d), quien, utilizando otros términos, ya señala las tres realidades que componen la música tratadas en este apartado; o como también refleja Aristóteles (Poet.1447a-b), aunque en el fragmento señalado no utilice exactamente los mismos términos que Aristóxeno, ya que no habla

¹⁰⁵⁰ García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *Op. cit.*, pp. 69-96; Mathiesen, Th. J., *Apollo's lyre*, pp. 29-157.

explícitamente de métrica a pesar de que se puede comprobar cómo claramente reconoce esta realidad.

Sin embargo, he tenido en cuenta tres hechos fundamentales para denominar esta división como aristoxénica; hechos que, además, servirán para fundamentar y exponer su transmisión a lo largo de la Antigüedad hasta la obra de Isidoro.

En primer lugar, evidentemente, el genial tarentino defiende de manera explícita esta división de la música, tanto en un punto concreto de su obra (*Harm.*2.32, donde añade también la ciencia orgánica *–ὀργανική–*), como a lo largo del desarrollo de su teoría musical. Esta triple división de la música es recogida en la Antigüedad Tardía por Arístides Quintiliano (1.5, y, con otros términos, en 1.4 y en 1.12) y de este autor es transmitida a Capela (9.936). Baquío no divide la música explícitamente entre estas tres disciplinas, pero sí que diferencia estas tres realidades y las comenta (la armónica es tratada en la mayor parte de su obra, mientras que las realidades métrica y rítmica son tratadas en 88-94)¹⁰⁵¹. En algunas ocasiones esta triple división de la música también se encuentra en otros importantes tratados musicales griegos bastante posteriores a Aristóxeno, pero de una manera más exhaustiva y compleja, tal y como ocurre con el tratado atribuido a Plutarco (*Mor.Mus.*35, 1144B-D) y con los *Anónimos de Bellermand* (2.13)¹⁰⁵². Sin embargo, hay que hacer notar que esta división de la música no es mencionada en otros tratados musicales posteriores que, aunque eclécticos, transmiten esencialmente contenidos aristoxénicos, tal y como ocurre con los de Cleónides¹⁰⁵³ y

¹⁰⁵¹ Baquío el Viejo o Baquío Geronte fue un musicólogo tardoantiguo de los siglos III o, con mayor probabilidad, IV. Escribió una breve *Introducción al arte musical* de contenido fundamentalmente aristoxénico (aunque incorpora pequeñas influencias de otras escuelas como Ptolomeo) ordenado en forma de preguntas y respuestas sencillas. Por tanto, en el caso del texto de Baquío no se observa tan claramente el carácter ecléctico (ya comentado en varias ocasiones) de esta serie de tratados o introducciones a la música tardoantiguos. Tanto la división tripartita de la música, comentada en el cuerpo del texto, como la distribución de sus contenidos y el tratamiento de los mismos son de una clara influencia aristoxénica. Su tratado, siguiendo la práctica común que se observa en la época, se centra fundamentalmente en la armónica.

¹⁰⁵² Se denomina *Anónimos de Bellermand* a tres pequeños fragmentos de temática musical que fueron editados por Friedrich Bellermand en el año 1841. Se trata de tres pequeños compendios escritos en lengua griega que se pueden fechar en torno al siglo VI, pero que por el contenido y la orientación se entroncan directamente con la especulación musical griega clásica, de la que pueden ser considerados el último gran ejemplo. Tratan especialmente sobre armónica y rítmica (influenciados fundamentalmente por contenidos de origen aristoxénico), pero también hacen referencia a otros aspectos, entre los que destacan algunos aspectos de organología y acústica.

¹⁰⁵³ Cleónides fue un teórico musical griego, probablemente del siglo II d. C. No se conoce nada más de su vida y lo que acabo de escribir se conoce gracias a la autoría de un tratado musical fechado probablemente en ese siglo II. La mayoría de la crítica actual tiende a considerar a Cleónides como el autor de ese tratado gracias a los razonamientos de Karl von Jan en su edición del texto de 1895, pero, debido a la aparición de otros autores en algunos códices (en cantidad mucho menor que la de Cleónides), otros críticos también han atribuido el texto a Euclides, o a otros nombres como a Papo o a un Zósimo (véase al respecto Michaelides, S., *Op. cit.* v. “*Cleonides*”, pp. 67-68). Este tratado es una breve

Gaudencio. Por último, hay que destacar que esta división sí que se observa en otros autores capitales para Isidoro como el rétor hispano Quintiliano y Casiodoro, quienes también hablan de las distintas subdisciplinas musicales. Quintiliano (1.9.22) divide la música en *melos* (término definido en el apartado 14.3) y ritmo, pero dando por hecho que el ritmo está constituido por la palabra. Por su parte, Casiodoro (*Inst.*2.5.5) establece la misma división que Isidoro y es el modelo de Isidoro en el texto de las *Etimologías*.

En segundo lugar, hay que destacar que Aristóxeno no solo defiende esta división de la música, sino que, además (según los textos conservados, pues, aunque incompletos, no dejan lugar a dudas), fue el primero que logró sistematizar una capital e influyente teoría rítmica¹⁰⁵⁴. Platón y Aristóteles, como acabo de indicar –y también Damón–, identificaron y diferenciaron esta realidad de la realidad métrica, pero no la sistematizaron ni crearon una teoría sobre ella. Sin embargo, Aristóxeno construye una completa teoría rítmica estructurada en función del tiempo, de su sistematización y su ordenación, y no de la métrica, del texto, y, por tanto, autónoma en relación a la teoría métrica (aunque, evidentemente, estrechamente relacionada), otorgando a la rítmica

introducción a la ciencia harmónica de carácter aristoxénico, aunque responde a la idea, otras veces repetida en otros tratados musicales tardoantiguos, de exponer o sintetizar varias visiones musicales, por lo que en estos textos más tardíos se pueden encontrar aspectos tratados con un enfoque aristoxénico (en este caso son la inmensa mayoría) y aspectos tratados con un enfoque pitagórico o platónico. A día de hoy, el texto atribuido a Cleónides constituye una de las principales fuentes de información existentes sobre la doctrina harmónica aristoxénica.

¹⁰⁵⁴ García López, J., Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *La música en la Antigua Grecia...* p. 164 ss.; Luque Moreno, J., *Scriptores Latini de re métrica, Vol I: Presentación*, Granada, 1987, pp. 23 ss.; Luque Moreno, *De pedibus*, pp. 12 ss. La teoría rítmica aristoxénica ha sido minuciosamente estudiada desde finales del siglo XIX, siendo todavía un tema que suscita mucho interés entre los investigadores. A modo de ejemplo, y por citar estudios de distintas épocas, cabe mencionar a algunos de los grandes pioneros como R. Westphal con estudios clásicos como *Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums*, Leipzig, 1883; y *Theorie der musischen Künsten der Hellenen. Vol. I. Griechische Rhythmik*, Leipzig, 1885; o L. Laloy, autor del completo y también clásico *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, París, 1904 (la rítmica en las páginas 283-352). A mediados del siglo XX se pueden destacar los estudios de Th. Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, Hamburgo, 1949; y *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburgo, 1958. De las últimas décadas me gustaría destacar las aportaciones de L. Pearson, una autoridad en la materia, con su obra *Aristoxenus. Elementa rhythmica. The fragment of book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory*. Oxford, Clarendon Press, 1990; y, de fecha más reciente, las de L. Calvié, especialmente por su agudeza y frescura. Ambos estudian la teoría rítmica aristoxénica a través de su transmisión textual, aspecto interesante teniendo en cuenta el estadio fragmentario en el que se encuentran los textos del tarentino. Entre las aportaciones de este último autor me gustaría destacar su tesis doctoral, que tiene por título *Le rhéteur Aristide Quintilien philosophe panmusicaliste et la théorie rythmique de l'Antiquité: Tradition manuscrite et histoire du texte des Eléments rythmiques d'Aristoxène de Tarente. Avec une édition critique provisoire et une première traduction en français de son seul fragment conservé*, Marsella, Université d'Aix-Marseille, 2008, con una bibliografía, evidentemente, completa y actualizada; y sus artículos "Le fragment rythmique du POxy 9 + 2687 attribué à Aristoxène de Tarente", *Revue de Philologie* 88/1, 2014, p. 7-56; y "Sur la distinction établie par Aristide Quintilien [I, 18] entre rhythmiens συμπλέκοντες et χωρίζοντες", *Greek & Roman Musical Studies* 3, 2015, p. 67-93.

entidad suficiente como para ser tenida en cuenta como una subdisciplina independiente a la altura de la armónica y la métrica. La teoría rítmica aristoxénica se transmitió en la Antigüedad Tardía a otros textos posteriores, destacando por encima de todos el completo tratado de Arístides Quintiliano (1.13-19, la rítmica –1.20-29, la métrica–), quien, como ya se ha indicado, utiliza teorías aristoxénicas para la creación de su Libro I (la influencia aristoxénica es palpable a lo largo de todo el Libro y se observa en la distribución de los contenidos, en la orientación de la materia tratada e, incluso, en algunas de las definiciones)¹⁰⁵⁵, y quien, a su vez, sirve de base a Capela (9.967-995), que, como ya se ha indicado, estructura parte de su Libro IX, el dedicado a la música, partiendo de los principios aristoxénicos que leyó en Arístides Quintiliano. También se encuentran influencias de la teoría rítmica aristoxénica en otros tratados menores como el de Baquio (que recoge diferentes aspectos de la teoría rítmica de Aristóxeno en 88-101) y en los *Anónimos de Bellermand*, además de otros textos del oriente mediterráneo posteriores a Isidoro¹⁰⁵⁶.

En tercer lugar, hay que destacar que, como se puede deducir de lo dicho hasta ahora, esta triple división de la música que expone Isidoro, al menos en relación a lo expuesto en *Diff.*2.38.151, tiene su punto de partida en el propio Aristóxeno y es recogida en la Antigüedad Tardía por Arístides Quintiliano (1.5, y, con otros términos, en 1.4 y en 1.12), y de este pasa a Capela (9.936), cuyo texto es el que, a mi juicio, guarda una relación más estrecha con el fragmento isidoriano citado de *Diff.*2.38.151. Precisar la(s) fuente(s) exacta(s) de Casiodoro (fuente de *Etym.*3.17) es más difícil¹⁰⁵⁷; no obstante, la base musicológica y su transmisión en la Antigüedad Tardía ya han quedado más que fijadas en lo que se ha expuesto hasta aquí.

¹⁰⁵⁵ Véase al respecto, Diago Jiménez, J. M., “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte II...”.

¹⁰⁵⁶ Entre los que podemos destacar a los de Al Farabi y Miguel Psellos. Al respecto véase la mencionada tesis de L. Calvié *Le rhéteur Aristide Quintilien...*

¹⁰⁵⁷ Casiodoro no es tan dependiente de las fuentes a la hora de elaborar su discurso como lo es Isidoro. Esto puede hacer pensar que, aunque el erudito itálico pudo leer esta triple división de la música en cualquiera de los tratados mencionados (evidentemente, no en todos), además de en cualquier opúsculo o compendio sobre la música no conservado, Casiodoro pudo realizar él mismo la triple división partiendo de diferentes fuentes (algunas de las cuáles son citadas por el propio autor en su obra). En este sentido se expresa U. Pizzani (“La cultura musicológica di Cassiodoro”, en *Cassiodoro, Dalla corte di Ravenna al Vivarium di Squillace. Atti del Convegno Internazionale di Studi [Squillace, 25-27 ottobre 1990]*, Messina, Rubbettino, 1993, pp. 27-60, p. 41), quien menciona la armónica, desarrollada en la obra de Boecio; la rítmica, en el *De musica* agustiniano; y la métrica, en Terenciano Mauro. Es difícil precisar si Casiodoro partió de esas fuentes o de otras (es cierto que no menciona a Boecio como fuente en el tratamiento de la música), pero lo que está claro es que la inspiración para enunciar esa triple división de la música le pudo llegar perfectamente de los conocimientos adquiridos a través de diferentes fuentes y no de una sola. Esta posibilidad también debe ser tenida en cuenta.

15.1.2. FUENTES

La fuente de *Etym.*3.17 se encuentra en Casiodoro (*Inst.*2.5.5), de quien Isidoro copia el texto al pie de la letra. De hecho, si comparamos los textos se puede observar cómo son exactamente iguales.

ISIDORO	CASIODORO
<i>1. Musicae partes sunt tres, id est armonica, rythmica, métrica. Armonica est quae decernit in sonis acutum et grauem. Rythmica est quae requirit incursionem uerborum, utrum bene sonus an male cohaereat. 2. Metrica est quae mensuram diuersorum probabili ratione cognoscit, ut uerbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera</i>	<i>Musicae partes sunt tres: armonica - rithmica - metrica. armonica est scientia musica quae discernit in sonis acutum et gravem. rithmica est quae requirit in incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, heleiacon, et cetera</i>

La segunda de las divisiones, la de *Diff.*2.38.151, guarda una relación lexicográfica más estrecha con una división de Capela (9.936): “*Quae ad melos pertinet, harmónica dicitur; quae ad numeros, rythmica; quae ad verba, metrica*”

ISIDORO	CAPELA
<i>Haec constat ex tribus modis, id est sono, uerbis et numeris</i>	<i>Quae ad melos pertinet, harmónica dicitur; quae ad numeros, rythmica; quae ad uerba, metrica</i>

Este aspecto no es baladí, ya que en el capítulo anterior se expuso la estrecha relación existente entre la definición de la música de Isidoro de *Diff.*2.38.151 con una definición de Capela (9.930), y ahora, cuando Isidoro expone justo a continuación de dicha definición esta división de la música, vuelve a aparecer nuevamente una relación teminológica más estrecha con otro pasaje de Capela (9.936), donde también se observa esta división.

15.1.3. LA ARMÓNICA¹⁰⁵⁸

Isidoro define la armónica de manera general en *Etym.*3.17.1, describiéndola, tal y como se ha podido ver, como “lo que distingue en los sonidos lo agudo de lo grave” (*decernit in sonis acutum et grauem*). Sin entrar a analizar los conceptos isidorianos de agudeza y gravedad (que se escapan a nuestro estudio, ya que estamos hablando de conceptos relativos al capítulo *Etym.*3.19, dentro de la música armónica de origen agustiniano), podemos observar que el obispo hispalense entiende por armónica lo relativo al μέλος,

¹⁰⁵⁸ Nótese que escribo *armónica* y no *harmónica*, puesto que Isidoro no utiliza la letra *h*. Para las reflexiones de carácter general continúo utilizando el término *harmónica*. Al respecto véase la nota 5.

melos (concepto definido en el capítulo anterior, en el apartado 14.3), término polisémico con un significado muy amplio, pero que, en este caso, y teniendo en cuenta la definición isidoriana, hace referencia exclusivamente a la altura de los sonidos, desligándolo de los aspectos rítmicos y métricos y, por tanto, desligándolo en gran medida del concepto actual, más completo y más utilizado de *melodía*.

De las tres subdisciplinas de origen aristoxénico que componen la música señaladas por Isidoro es la que tiene un peso más elevado en sus reflexiones sobre la música práctica¹⁰⁵⁹. Para corroborar esta afirmación baste solo con echar un vistazo a lo que Isidoro comenta en los cuatro capítulos siguientes a *Etym.*3.17, donde expone y analiza la división agustiniana de la música: armónica (no confundir esta armónica con la armónica que aquí analizamos), orgánica y rítmica. En este análisis de las subdisciplinas agustinianas el obispo hispalense no desliga completamente la armónica aristoxénica de sus disciplinas hermanas la rítmica y, según el momento, de la métrica; sin embargo, resulta evidente que la armónica aristoxénica es la que tiene un peso más importante, pues en el análisis de la armónica agustiniana de *Etym.*3.19 describe las voces teniendo en cuenta, además del timbre, sus aspectos tonales, y prácticamente puede decirse lo mismo de la descripción que hace de los instrumentos en los dos capítulos siguientes. Del mismo modo, este mayor peso e importancia de la armónica (recuérdese que estamos haciendo referencia fundamentalmente a la altura de los sonidos) en relación a los aspectos métricos o rítmicos, también se observa en la mayor parte de las reflexiones sobre la música práctica o sensible que se encuentran en el resto de la obra de Isidoro.

Este hecho también viene condicionado por la tradición, ya que, desde un primer momento, y debido a la influencia pitagórica y aristoxénica, la ciencia harmónica ocupó el lugar preminente en los tratados musicales grecolatinos conservados anteriores a Isidoro (a excepción del de Alipio¹⁰⁶⁰ todos comentados a lo largo de la tesis), de tal manera que el ritmo y la métrica fueron tratados de manera secundaria o tangencial¹⁰⁶¹,

¹⁰⁵⁹ No obstante, además de las reflexiones aquí expuestas, el peso de la harmónica aristoxénica en la obra de Isidoro se terminará de ponderar en el apartado 15.2.6, donde se analizará teniendo en cuenta el valor de la división agustiniana de la música, ya analizado en ese momento.

¹⁰⁶⁰ Alipio fue un musicólogo griego cuya época se tiende a fijar entre los siglos III y, sobre todo, IV. Fue autor de una *Introducción a la música* que destaca fundamentalmente por sus referencias a la notación musical griega (notación expuesta en unos gráficos donde vienen distintas escalas griegas en los tres géneros), siendo la principal referencia que se tiene hoy día sobre la notación musical griega, por encima de otras fuentes como Arístides Quintiliano o Baquío.

¹⁰⁶¹ Desde este punto de vista, los textos más completos –los que tratan estas tres subdisciplinas– son los de Aristóxeno, por su extenso –en comparación con otras fuentes– tratamiento del ritmo, y los de Arístides Quintiliano y Marciano Capela, a alguna distancia el Pseudo-Censorino y, a mucha distancia, Baquío.

o directamente desaparecieron totalmente, proliferando los tratados dedicados en exclusiva a la ciencia harmónica. Esta tendencia ha provocado que, actualmente, la gran mayoría de los tratados musicales grecolatinos conservados, en relación a los aspectos de la música práctica, están dedicados por entero o casi por entero a la ciencia harmónica.

Esta tendencia también fue seguida por las fuentes utilizadas por Isidoro, incluyendo entre ellas, evidentemente, a Casiodoro; lo que explica que también en Isidoro predomine la armónica. Mención aparte merece el *De musica* de Agustín (también autor capital para Isidoro) que, desde dentro de estos aspectos prácticos o sensitivos de la música, está dedicado fundamentalmente al ritmo y, sobre todo, a la métrica; no obstante, como se ha visto a lo largo de la tesis, todo parece indicar que Isidoro no conoció este tratado.

15.1.4. LA RÍTMICA Y LA MÉTRICA

Isidoro define la rítmica en dos ocasiones. Una en *Etym.*3.17.1: “*Rythmica est quae requirit incursionem uerborum, utrum bene sonus an male cohaereat*”¹⁰⁶². Y otra en *Etym.*1.39.3 (definición, como veremos, más importante, que tampoco es considerada por Fontaine dentro de este análisis), donde, tras definir los metros y los versos, define el ritmo de la siguiente manera: “*Huic adhaeret rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit; qui Latine nihil aliud quam numerus dicitur, de quo est illud: Numeros memini, si verba tenerem*”¹⁰⁶³.

Por su parte, la métrica es definida en *Etym.*3.17.2: “*Metrica est quae mensuram diuersorum probabili ratione cognoscit, ut uerbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera*”¹⁰⁶⁴. Además, hay que destacar el fragmento de *Etym.*1.39.1-2, donde, justo antes de exponer la definición del ritmo que acabo de citar, el obispo hispalense trata los conceptos de metro y de verso estableciendo una jugosa relación con el concepto de ritmo que expone a continuación. En dicho pasaje se puede leer:

¹⁰⁶² “Es rítmica la que requiere el concurso de palabras y determina si el sonido se adapta bien o mal a ellas”.

¹⁰⁶³ “A esto se añade el ritmo, que no está limitado por una medida fijada, pero que, no obstante, discurre razonablemente de acuerdo con las medidas de los pies. Esto es precisamente lo que el latín denomina ‘número’, y al que se refiere este verso: ‘Recuerdo los ritmos; ¡si recordara las palabras!...’”.

¹⁰⁶⁴ “Es métrica la que tiene en cuenta la medida de los diversos metros de acuerdo con su posible aplicación; por ejemplo, el heroico, el yámbico, el elegíaco, etc.”.

*Metra vocata, quia certis pedum mensuris atque spatiis terminantur, neque ultra dimensionem temporum constitutam procedunt. Mensura enim Grace μέτρον dicitur. Versus dicti ab eo, quod pedibus in ordine suo dispositi certo fine moderantur per articulos, quae caesa et membra nominantur. Qui ne longius provolverentur quam iudicium posset uocatum, quod revertitur*¹⁰⁶⁵.

15.1.4.1. FUNDAMENTACIÓN MUSICOLÓGICA

Ya se ha podido comprobar en diferentes lugares de los capítulos 8, 10 y 14 y se acaba de indicar más arriba que originariamente la expresión artística de la palabra (la poesía) y la expresión artística de los sonidos musicales (junto a la danza) formaron parte de un todo, de una expresión artística integral típicamente griega.

Pues bien, del mismo modo, también se puede observar (relacionándolo con lo expuesto en el apartado 7.2) cómo, a medida que avanza el desarrollo de las ciencias musicales en los siglos siguientes, se va produciendo (no siempre) una fragmentación de las diferentes disciplinas que componían el núcleo originario de la μουσική, pudiéndose observar, por un lado (y dejando a un lado la danza), una música puramente instrumental (la ὀργανική que expone Aristóxeno), y, por otro lado, cómo a medida que avanza el desarrollo de la expresión artística puramente verbal y de los estudios filológicos, la expresión artística de la palabra se irá desligando como arte

¹⁰⁶⁵ “Se llaman ‘metros’ porque están acotados por las cantidades, previamente establecidas, de los pies métricos, y por las medidas temporales, de forma que no pueden prolongarse más allá de la dimensión fijada de tiempos. Por lo demás, ‘medidas’, en griego, se dice μέτρον. Se llaman ‘versos’ porque, colocados siguiendo un orden de acuerdo con sus pies, se van articulando por renglones; estos cortes se denominan también ‘miembros’. Para que no se prolongaran más de lo que el sentido podría mantener, la práctica estableció un límite a partir del cual se volviera a comenzar; y precisamente se llama verso porque revertitur (regresa)”.

La fuente de las definiciones de la métrica y la rítmica de *Etym.*3.17 ya se fijaron más arriba. Sin pretender fijar la fuente o las fuentes de *Etym.*1.39.1-3, ya que este aspecto correspondería más a un estudio sobre la métrica isidoriana, me gustaría destacar que la diferenciación entre metro, verso y ritmo, se observan de manera muy ilustrativa en un pasaje de Agustín (*Mus.*5.1.1), autor capital para Isidoro, cuyo texto comparte con el texto isidoriano estrechas relaciones léxicas y conceptuales. Del mismo modo, hay que destacar que este aspecto se observa en otros textos de métrica (de corte gramatical) tardoantiguos. En el texto agustiniano mencionado se puede leer lo siguiente: “*Interesse igitur animaduerterunt inter rhythmum et metrum aliquid, ut omne metrum rhythmus, non etiam omnis rhythmus metrum sit. Omnis enim legitima pedum connexio numerosa est; quam quoniam metrum habet, non esse numerus nullo modo potest, id est non esse rhythmus. Sed quoniam non est idem, quamvis legitimis pedibus, nullo tamen certo fine prouolui, et item legitimis progredi pedibus, sed certo fine coerceri; haec duo genera etiam uocabulis discernenda erant, ut illud superius rhythmus tantum proprio iam nomine, hoc autem alterum ita rhythmus ut metrum etiam uocaretur. Rursus, quoniam eorum numerorum qui certo fine clauduntur, id est metrorum, alia sunt in quibus non habetur ratio cuiusdam diuisionis circa medium, alia in quibus sedulo habetur; erat etiam haec differentia notanda uocabulis. Quapropter illud, ubi non habetur haec ratio, rhythmus genus proprie metrum uocatum est: hoc autem ubi habetur, uersum nominauerunt*”.

independiente de la música y aparecerá destinada a la recitación o a la lectura (*φωνή λογική*) y no necesariamente al canto (*φωνή μελωδική*), designándose con el (polisémico y extenso) término de *ποίησις*, poesía, sin impedir con ello que el término *μουσική* durante los siglos siguientes pueda seguir designando al conjunto de todas estas disciplinas, incluida la poesía, o que, incluso, el término *ποίησις* designe en ocasiones al conjunto de todas estas artes, incluidas las puramente musicales¹⁰⁶⁶.

Esta fragmentación de las diferentes subdisciplinas de la *μουσική τέχνη* provocó que (aunque los primeros gramáticos alejandrinos fueran en muchos casos también poetas) la separación entre “músico” y “poeta” fuese ya una realidad en la época del propio Aristóxeno y de los primeros filólogos alejandrinos¹⁰⁶⁷, separación que paulatinamente se fue asentando con el paso de los siglos. Del mismo modo, la fragmentación de estas subdisciplinas de la *μουσική τέχνη*, unido al menor interés que tuvo la rítmica en relación a la armónica, provocó que, tras el hito que supuso la teoría rítmica de Aristóxeno, fundamentada *per se* en principios temporales puros (que le son propios) coherentemente sistematizados, los estudios sobre el ritmo fuesen perdiendo originalidad y profundidad (afirmaciones hechas siempre teniendo en cuenta el exiguo número de fuentes conservadas).

La gran mayoría de los filólogos alejandrinos (y, evidentemente, otros posteriores), centrados ya solo en el texto (*φωνή λογική*), descuidaron las notaciones musicales de los poemas, la música (*φωνή μελωδική*), en los casos en los que estas hubieran existido, descuidando, por tanto, el sustrato rítmico que sustentaba a los propios textos, limitándose a reflexionar sobre los principales aspectos métrico-verbales que saltaban a la vista: la sílaba, el pie, el metro o el verso, aspectos que, paradójicamente, desde un principio fueron organizados y estructurados partiendo de conceptos y patrones tomados de la teoría rítmica (con gran probabilidad aristoxénica, si nos atenemos a las fuentes conservadas¹⁰⁶⁸), que se fueron introduciendo paulatinamente dentro de la métrica, dando lugar finalmente a una sólida, compleja y variada (con ostensibles diferencias según los autores) teoría métrica de carácter eminentemente o, en la mayoría de los casos, puramente filológico¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁶ Véase Luque Moreno, J., *De pedibus, de metris*... pp. 11 y ss. y 49-51.

¹⁰⁶⁷ Evidentemente esta afirmación no implica que estos dos campos estuviesen siempre separados, ya que, tal y como hemos argumentado más arriba, poesía y música también caminaron juntas mucho tiempo.

¹⁰⁶⁸ Teoría que, como se ha dicho, con el paso del tiempo se fue desvirtuando y dejando de lado.

¹⁰⁶⁹ Hay que hacer notar que, al no conservarse los escritos de los primeros metricólogos, no se pueden establecer de manera precisa las relaciones existentes entre las teorías de estos y la rítmica aristoxénica,

Por tanto, por un lado, debido a la progresiva fragmentación de las diferentes disciplinas que componían la expresión artística global de la *μουσικὴ τέχνη*, así como a la falta de interés por las cuestiones rítmicas “puras”, la teoría rítmica aristoxénica se fue desvirtuando paulatinamente con el paso de los años y los estudios sobre el ritmo cayeron en un lento declive tras el cénit del gran autor tarentino. Mientras que, por otro lado, principalmente impulsados por la escuela de Alejandría, fueron avanzando los estudios de carácter filológico, los estudios sobre la gramática en su más amplio sentido, con los estudios métricos incluidos ¹⁰⁷⁰, fundamentados originariamente (y paradójicamente) por principios propios de la teoría rítmica o estrechamente relacionados con ella. Estas circunstancias provocaron que los estudios sobre el ritmo se fuesen acercando paulatinamente al cada vez más importante campo de la métrica, llegando a ser en parte absorbidos por ella; situación que explica las dos corrientes o escuelas ¹⁰⁷¹ (parece lógico pensar que pudo haber más escuelas ¹⁰⁷²) que se pueden observar posteriormente en el tratado de Arístides Quintiliano. Por un lado, aparecen los *χωρίζοντες* (1.13-14, 18-19), quienes trabajaban una rítmica autónoma, inspirada en los valores temporales de Aristóxeno; y, por otro, aparecen los *συμπλέκοντες* (1.15-17), quienes entienden una rítmica mucho más alejada de los postulados aristoxénicos, planteando la rítmica desde los preceptos de la métrica. Estos *συμπλέκοντες* son auténticos *metrici*, mientras que los *χωρίζοντες* pueden ser considerados todavía como verdaderos *musici*.

Toda esta serie de condicionantes provocó que la métrica en la época tardoimperial, salvo contadas excepciones ya comentadas (Arístides Quintiliano, Capela, Baquío...), fuese objeto de estudio exclusivo de eruditos de pronunciada formación filológica, especialmente gramáticos y rétores (que, generalmente, cuando su grado de especialización y dedicación ha sido completo o casi completo, se han venido

aunque es muy probable que existieran abundantes correlaciones y ambas teorías se complementasen notablemente, ya que no se debe olvidar que estos primeros filólogos (metricólogos) helenísticos fueron coetáneos del propio Aristóxeno. Por tanto, tal y como indicamos en el texto, la desvirtuación de los principios rítmico-métricos debió ocurrir en época posterior (Luque Moreno, J., *De pedibus...* pp. 51-52; Westphal, R., *Griechische Metrik*, Leipzig, 1868, pp. 105 ss).

¹⁰⁷⁰ Únicamente hago referencia al contenido de los estudios y no a los textos, ya que no fue común hasta la Antigüedad Tardía que los tratados de gramática incluyeran una parte dedicada a la métrica (Luque Moreno, *De pedibus...* pp. 66-70).

¹⁰⁷¹ Al respecto, véase Calvié, L., “Sur la distinction établie par Aristide Quintilien [I, 18] entre rythmiciens *συμπλέκοντες* et *χωρίζοντες*”, *Greek & Roman Musical Studies* 3, 2015, p. 67-93; Luque Moreno, J., *De pedibus...*, pp. 32-47.

¹⁰⁷² Luque Moreno, J., *De pedibus...*, p. 47.

denominando metricólogos)¹⁰⁷³, quedando el resto de ámbitos de estudio de la música en manos de los *musici*, dedicados especialmente a la armónica, la orgánica y a otra serie de estudios de carácter más filosófico de los que ya hemos ido dando buena cuenta a lo largo de esta tesis¹⁰⁷⁴. Por su parte, en relación a la rítmica en su sentido más puro, tal y como hemos visto, teniendo en cuenta el exiguo número de fuentes conservadas y la bibliografía existente, debemos incidir en que fue progresivamente olvidada y desvirtuada, quedando de la época tardoimperial solo algunas muestras (con diferente categoría en relación a la importancia) en distintos tratados musicales (Aristides Quintiliano, Capela, Baquio, Pseudo-Censorino...) y métricos (entre los que destaca Agustín¹⁰⁷⁵), a los que ya se ha hecho referencia¹⁰⁷⁶.

15.1.4.2. LA RÍTMICA Y LA MÉTRICA ISIDORIANAS

Solo teniendo en cuenta este panorama se pueden situar correctamente las reflexiones sobre la rítmica y la métrica que encontramos en la obra de Isidoro.

En cuanto a la métrica hay que tener en cuenta varios aspectos. Isidoro, como ya se ha indicado varias veces, en relación a las artes liberales es, ante todo, un gramático. Por tanto, es desde ese punto desde donde, siguiendo la tradición anterior, trata la métrica. De hecho, se puede observar que prácticamente todo el grueso de las reflexiones de calado que expone Isidoro en relación a la métrica se hallan en su Libro I, el dedicado a la gramática (especialmente los capítulos 17, dedicado a los pies métricos; y 39,

¹⁰⁷³ Un completo catálogo de distintos textos griegos y latinos desde la época de Cicerón hasta Beda en los que aparecen las distintas teorías métricas sobre el pie (desde tratados sobre retórica, poética o gramática hasta textos exclusivamente especializados en la métrica), así como una breve clasificación y comentario de los mismos se puede observar en Luque Moreno, J., *De pedibus...* pp. 59-78. También, del mismo autor, puede verse “Los escritos ‘De pedibus’ en el ámbito de la filología antigua”, *Humanitas : in honorem Antonio Fontán*, 1992, pp. 165-185.

¹⁰⁷⁴ Al hacer referencia a contenidos tan complejos y distintos, hay que destacar que, en muchas ocasiones, en épocas anteriores estos contenidos fueron tratados por personajes que no han de ser considerados exclusivamente *musici* (tal y como se ha podido ver a lo largo de la tesis), personajes para los que la música era una faceta más de su poliédrica personalidad. Baste recordar los nombres de algunas de las más grandes luminarias de la Antigüedad como Platón, Aristóteles, Varrón, Ptolomeo o Plutarco, o autores con una formación, aunque no tan amplia, sí más completa que la estrictamente musical, tal y como ocurre con Vitruvio, Nicómaco o Teón. Esta tendencia se puede observar, con otros matices, con sus correspondientes limitaciones y en otro contexto, en los grandes enciclopedistas tardoantiguos como Boecio o Casiodoro y, por extensión, Isidoro.

¹⁰⁷⁵ Véase nuevamente Luque Moreno, J., *De pedibus...* pp. 59-78.

¹⁰⁷⁶ *Idem*, pp. 59-114. En el listado aquí ofrecido por Luque Moreno, ya comentado en notas anteriores, no son mencionados de forma explícita los *Excerpta Neapolitana*, unos pequeños opúsculos en los que se transmite fundamentalmente la teoría aristoxénica, al igual que el papiro de Oxy XXXIV 2687, texto clave para la transmisión de la teoría aristoxénica. Para estos textos véanse las aportaciones de L. Pearson y L. Calvié, indicadas en la nota 1054. Tampoco aparecen otros tratados musicales importantes que aportan breves, pero interesantes referencias sobre el ritmo, como las que se observan en el tratado musical de Plutarco (*Mor.Mus.*28, 1140E-1141B) o en el *Comentario a la Armónica de Ptolomeo* de Porfirio (*Harm.*4).

dedicado a los metros; aunque también otros como el capítulo 16, dedicado a las sílabas). Sin embargo, si exceptuamos la escueta definición de la métrica que expone en su triple división de la música de *Etym.*3.17 (y otras dos posibles excepciones que comentaré a continuación), no hay ninguna otra reflexión sobre la métrica en todo el Libro III, donde trata la música y el *quadrivium*. Esto es extensible al resto de la obra de Isidoro, donde el Libro I de las *Etimologías* sigue ocupando, de lejos, el lugar prominente en lo que a las reflexiones sobre la métrica se refiere (teniendo en cuenta incluso que Isidoro escribe distintas obras dedicadas a otros aspectos gramaticales). Isidoro, por tanto, es un gramático y desde ese punto trata la métrica. Al respecto no puede ser más clarividente su definición de la métrica: “*Metrica est quae mensuram diuersorum probabili ratione cognoscit, ut uerbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera*”¹⁰⁷⁷; definida, como no podía ser de otro modo, partiendo de los propios metros.

Tal y como se indicó al comienzo del capítulo, no corresponde a este análisis entrar a comentar los diferentes aspectos de la métrica isidoriana. Sin embargo, sí corresponde a este análisis delimitar adecuadamente la métrica y la rítmica isidorianas teniendo en cuenta la tradición anterior, diferenciando la primera de las escuetas reflexiones que realiza sobre la rítmica en un sentido “más puro”; aspecto que sí se está tratando en estos apartados.

Desde este punto de vista, las definiciones sobre la rítmica que expone Isidoro son mucho más interesantes que las de la métrica por dos motivos. En primer lugar, por su reducido número. En segundo lugar, y lo que es más importante, porque son un reflejo del interés de Isidoro por diferenciar el plano rítmico del plano métrico (aunque bien es cierto que también se pueden relacionar estrechamente con la métrica). Por tanto, Isidoro es consciente de que se trata de dos realidades distintas.

En la definición de *Etym.*3.17.1 (“*Rhythmica est quae requirit incursionem uerborum, utrum bene sonus an male cohaereat*”¹⁰⁷⁸) Isidoro relaciona la rítmica con las palabras, pero a la misma vez, en la segunda parte del texto, nota que las palabras deben estar bien adaptadas al flujo de los sonidos, es decir, al ritmo (“*utrum bene sonus an male*

¹⁰⁷⁷ “Es métrica la que tiene en cuenta la medida de los diversos metros de acuerdo con su posible aplicación; por ejemplo, el heroico, el yámbico, el elegíaco, etc.”.

¹⁰⁷⁸ “Es rítmica la que requiere el concurso de palabras y determina si el sonido se adapta bien o mal a ellas”.

cohaereat”), diferenciando, por tanto, la realidad de la métrica, las palabras, con el plano más abstracto de la sucesión temporal de los sonidos, el ritmo.

Lo mismo puede decirse de la definición de *Etym.*1.39.3, donde se puede leer: “*Huic adhaeret rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit; qui Latine nihil aliud quam numerus dicitur, de quo est illud: Numeros memini, si verba tenerem*”¹⁰⁷⁹. Si nos centramos en la primera parte de la definición, la verdaderamente importante, se puede observar cómo Isidoro advierte que, aunque el ritmo está relacionado con la métrica (con las medidas de los pies), no está limitado por una medida fija (“*certo fine moderatus*”). Es decir, diferencia las distintas medidas de la métrica, en este caso ejemplificado por los distintos pies, del flujo más abstracto del ritmo. Este matiz diferenciador queda aun más claro si tenemos en cuenta los conceptos de *metro* y *verso* que Isidoro define justo antes (*Etym.*1.39.1-2) de realizar la definición del ritmo:

“*Metra vocata, quia certis pedum mensuris atque spatiis terminantur, neque ultra dimensionem temporum constitutam procedunt. Mensura enim Grace μέτρον dicitur. Versus dicti ab eo, quod pedibus in ordine suo dispositi certo fine moderantur per articulos, quae caesa et membra nominantur. Qui ne longius provolverentur quam iudicium posset uocatum, quod revertitur*”.¹⁰⁸⁰

Por tanto, se puede observar cómo Isidoro distingue la realidad rítmica, mucho más abstracta y general, que hace referencia a la sucesión y estructuración de las unidades temporales siguiendo un orden determinado y regular (siguiendo, por tanto, la más genuina tradición aristoxénica), y la realidad métrica, que no es sino una de las muchas manifestaciones que puede tener la realidad rítmica; es decir, la métrica es una de las

¹⁰⁷⁹ “A esto se añade el ritmo, que no está limitado por una medida fijada, pero que, no obstante, discurre razonablemente de acuerdo con las medidas de los pies. Esto es precisamente lo que el latín denomina ‘número’, y al que se refiere este verso: ‘Recuerdo los ritmos; ¡si recordara las palabras!...’”.

¹⁰⁸⁰ “Se llaman ‘metros’ porque están acotados por las cantidades, previamente establecidas, de los pies métricos, y por las medidas temporales, de forma que no pueden prolongarse más allá de la dimensión fijada de tiempos. Por lo demás, ‘medidas’, en griego, se dice μέτρον. Se llaman ‘versos’ porque, colocados siguiendo un orden de acuerdo con sus pies, se van articulando por renglones; estos cortes se denominan también ‘miembros’. Para que no se prolongaran más de lo que el sentido podría mantener, la práctica estableció un límite a partir del cual se volviera a comenzar; y precisamente se llama verso porque revertitur (regresa)”.

muchas concreciones que puede tener la realidad rítmica (más global y completa), tal y como pueden ser la música instrumental o los movimientos de la danza.

No obstante, a pesar de lo dicho y de observar cómo Isidoro en ambas definiciones diferencia la realidad rítmica de la métrica, no se debe caer en una idea distorsionada de la realidad. No tengo ninguna duda de que los conocimientos que Isidoro pudo tener sobre las antiguas teorías rítmicas se limitaron precisamente a eso y se reducen a estas dos reflexiones y a otras pocas ideas más, escuetas y superficiales, que se pueden entreleer dentro de sus reflexiones sobre la métrica, en especial al tratar los diferentes accidentes del pie.

Isidoro supo que debió existir una teoría rítmica que estuvo estructurada por una serie de divisiones temporales sistematizadas sobre una materia tan abstracta y etérea como el tiempo, y que estas divisiones o sucesiones temporales constituían algo independiente de la métrica a la vez que le servían de base o sustento para su propia organización, igual que también pudieron servir de base a otras manifestaciones musicales cuya materia prima es el tiempo (como los movimientos de la danza). La sustancia rítmica, el sustrato rítmico y sus divisiones temporales están en la base de la sustancia más concreta de las palabras, los pies, los metros y los versos; es decir, de la métrica.

Sin embargo, los conocimientos de Isidoro sobre la rítmica y su diferenciación de la métrica se debieron quedar ahí. De hecho, que el obispo hispalense no conoció mucho más sobre esa teoría rítmica lo demuestran las tres reflexiones que ofrece en distintos lugares de su obra sobre los términos *arsis* y *thesis* (*αρσις* y *θέσις*), términos fundamentales para las teorías rítmicas y métricas de la Antigüedad.

Sin entrar a analizar estos conceptos, ya que este análisis se escapa al objeto de estudio de este capítulo, *αρσις* y *θέσις* son dos términos que tradicionalmente han hecho referencia a las dos partes que componen los distintos compases o pies, con significados cercanos a elevación/descenso o comienzo/final, estando, por tanto, asociados de manera indisoluble a la rítmica y la métrica antiguas. Este binomio se documenta por primera vez en la rítmica de Arístides Quintiliano (1.13, y a partir de ahí aparece con cierta frecuencia en capítulos siguientes), por lo que en épocas anteriores los conceptos que representaron debieron de ser denominados con otros términos¹⁰⁸¹. Evidentemente,

¹⁰⁸¹ Es muy difícil rastrear sus orígenes con precisión debido a la falta de fuentes escritas y a que en las pocas existentes estos términos se dan por sabidos, por lo que no se explican con claridad. Además, el hecho de que los pocos textos en los que se tratan sean de diferentes épocas (y autores), unido a la

en época de Isidoro, así como también se puede observar en otros autores tardoantiguos de los siglos inmediatamente anteriores, cuando poesía y música eran dos universos totalmente separados y cuando se había producido el cambio de una prosodia de “cantidades” silábicas a una de “intensidades” o “cualidades”, gran parte de esta terminología de la rítmica que se había mantenido de manera residual en el mundo de la métrica había perdido hace mucho tiempo su significado originario; y, por tanto, los significados de *arsis* y *thesis* tampoco tenían por qué hacer referencia a los mismos conceptos que hemos señalado en la nota anterior¹⁰⁸². Quizá, a día de hoy, este sea probablemente el principal problema que presenta este binomio (al igual que otros tantos términos rítmico-musicales antiguos): delimitar con precisión cuáles fueron sus significados y su evolución a lo largo de los siglos desde los comienzos del pensamiento musical griego hasta finales de la Antigüedad, tanto desde el punto de vista de la rítmica musical como desde el punto de vista de la métrica¹⁰⁸³.

imprecisión conceptual, provoca a menudo una contaminación entre los diferentes conceptos. La bibliografía existente (en la nota 1083 se citarán referencias) tiende a considerar que lo más probable es que el origen de estos conceptos se remonte a las primeras manifestaciones musicales (que englobaban toda la *μουσική τέχνη*), asociado a los pasos (a los pies, *πούς*) de los movimientos de la danza. Estos conceptos igualmente debieron permanecer en las interpretaciones que no incorporaban la danza, bien de un modo sonoro o bien de un modo visual o motriz, tal y como se puede entender de la multitud de términos que hacen referencia a estos aspectos. Quizá el término *θέσις* (la acción de posar el pie, *positio*, *depositio*) hiciera referencia a la parte marcada (ya que el posar el pie va acompañado de un ruido). Se la denominó como *κάτω ο κάτω χρόνος* y luego *βάσις*. Y, quizá, con el término *αρσις* (la acción de elevar el pie, *elatio*, *sublatio*) se pudo hacer referencia al intervalo entre *θέσις* y *θέσις*; es decir, a la parte no marcada, denominándose la *ἄνω χρόνος*. Es muy probable que Damón pudiera haber utilizado los términos *ἄνω, κάτω ο βάσις*; pero, salvo los textos de Platón (*R.*339-400) o Aristófanes (*Nu.*635-651), apenas existen referencias. Aristóxeno, aunque siguió utilizando los términos anteriores, comenzó a utilizar el binomio *αρσις* y *βάσις* con un significado que se puede intuir o entender como un precedente del significado del binomio *αρσις* y *θέσις*, pero que, como se ha indicado, no explica explícitamente.

¹⁰⁸² Este hecho ha conducido a algunos estudiosos a argumentar una especie de inversión terminológica de *αρσις* y *θέσις*. De hecho, si observamos al propio Isidoro se puede observar como *αρσις* hace referencia a la elevación de la voz (que ahora, quizá, se habría de entender como parte “intensificada”) y *θέσις* a la bajada de la voz (que ahora quizá se podría entender como un descenso de intensidad). Para una visión más completa de este asunto y las diferentes posturas al respecto, incluida la del propio autor, véase Luque Moreno, J., *De pedibus...*, pp. 128-156.

¹⁰⁸³ Sobre esta cuestión existe una abundantísima bibliografía (con opiniones diferentes al respecto) que lleva tratando este asunto prácticamente desde el siglo XIX. Desde mi punto de vista, las obras de Luque Moreno (que ya de por sí incorporan una elaborada selección bibliográfica), debido a su dedicación y a su actualización, vuelven a constituir un punto clave de partida y llegada. No obstante, además de los textos referenciados en notas anteriores (especialmente las notas 1049 y, sobre todo, 1054), he añadido a otros grandes especialistas que conviene tener en cuenta sobre los orígenes y evolución de la rítmica y la métrica antiguas (aunque, insisto, la bibliografía existente es muy amplia).

Entre otros muchos estudios, pueden consultarse Allen, W. S., *Accent and Rhythm*, Cambridge, 1973, pp. 342 ss; Del Grande, C., “Damone métrico”, *Giornale Italiano di Filologia*, 1, pp. 3-16; Del Grande, C., *La metrica greca*, Torino, 1960, p. 214 ss; Luque Moreno, J., *Arsis, thesis, ictus. Las marcas de ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, 1994; “Denominaciones griegas de las partes del pie en la antigua doctrina rítmica y métrica”, *Fortunatae* 1, 1991, pp. 159-186; *De pedibus...* pp. 115-156; “Numerus: la articulación rítmica...”; Luque Moreno, J., Del Castillo, M., “Arsis-thesis como designaciones de conceptos ajenos a las partes del pie rítmico-métrico”, *Habis* 23, 1991, pp. 159-185.

Volviendo a nuestro análisis, lo importante de estas tres definiciones de *αρσις* y *θέσις*, donde Isidoro tuvo la oportunidad de demostrar la verdadera profundidad y el verdadero alcance de su teoría rítmica, es que dos de ellas se exponen en el Libro III de las *Etimologías*, libro dedicado a la música (y al *quadrivium*), y, por tanto, es de esperar que estos conceptos sean formulados partiendo de los principios de las antiguas teorías rítmicas (la tercera de estas definiciones se encuentra dentro del Libro I de las *Etimologías*, en pleno tratamiento de la métrica). Sin embargo, las dos reflexiones del Libro III son sumamente breves y superficiales. En la definición de *Etym.*3.19.9 se puede leer: “*Arsis est uocis eleuatio, hoc est initium. Thesis uocis position, hoc est finis*”¹⁰⁸⁴. Por tanto, la definición de estos conceptos no solo es una muestra de la poca profundidad del pensamiento rítmico isidoriano, sino que, debido a su ambigüedad y superficialidad, es difícil discernir si estas reflexiones están formuladas desde el punto de vista rítmico o desde el punto de vista métrico o desde una mezcla de ambos. Por su parte, en la segunda de estas reflexiones, situada en *Etym.*3.22.2, se observa cómo Isidoro hace una clara alusión a los metros: “*Eiusdem musicae perfectione etiam metra consistunt in arsi et thesi, id est eleuatione et positione*”¹⁰⁸⁵. Se trata también de un comentario superficial, incluso banal, que corrobora el poco interés, típico de la época, por la realidad rítmica, así como la poca profundidad de esta reflexión isidoriana. De hecho, al relacionar estos dos conceptos directamente con los metros, de tener que destacarse algún elemento o punto de vista predominante, aquí ha de ser el métrico. Por último, su reflexión más completa y la que aporta mayor información se puede leer en *Etym.*1.17.21, dentro del análisis de los pies métricos y enunciada dentro de los postulados de la métrica: “*Accidunt unicuique pedi arsis et thesis, id est elevation et position vocis. Neque enim iter pedes dirigere poterunt, nisi alterna vice leuentur et ponantur, ut ‘arma’ : ‘ar’ elevation est, ‘ma’ position. In his duobus per divisionem pedes legitimi colliguntur*”¹⁰⁸⁶. Además, a continuación establece una clasificación y enumeración de los distintos pies característica de otros tratados métricos de la Antigüedad Tardía, partiendo de criterios fundamentalmente silábicos (concibe y ejemplifica los pies basándose en la distinta disposición silábica de las palabras).

¹⁰⁸⁴ “*Arsis es la elevación de la voz, o sea, la parte primera de la misma. Tesis es la disminución de la voz, esto es, la parte final*”.

¹⁰⁸⁵ “*Por la perfección de la música misma, también los metros se basan en la existencia de arsis y thesis, es decir, de elevación y descenso*”.

¹⁰⁸⁶ “*Dos son los accidentes que puede ofrecer el pie métrico: el arsis y la tesis, esto es, la elevación y el descenso de la voz. No puede avanzarse por un camino si no se levantan y bajan alternativamente los pies. Así, en una palabra como ‘arma’, ‘ar’ coincide con el momento de la elevación y ‘ma’ con el de bajada. La estructuración de estos dos accidentes da como resultado los ‘pies legítimos’*”.

Por tanto, Isidoro, al igual que el resto de gramáticos tardoantiguos, no es capaz de establecer una teoría rítmica autónoma o, en su defecto, unos mínimos conceptos rítmicos autónomos, sino que siempre tiene que recurrir a la métrica para explicar sus postulados, aspecto que se repite en alguna otra ocasión más a lo largo de toda su teoría métrica. Cuando parece que realiza una reflexión que tiene unos interesantes criterios rítmicos, al analizar el contexto que la envuelve queda inmediatamente descartada la fundamentación rítmica de esa reflexión o, al menos, la profundidad de la fundamentación rítmica de esa reflexión.

Isidoro es un gramático y un enciclopedista. Los conocimientos sobre la métrica que expone en su obra le han llegado a través de la gramática, de libros o secciones de libros de métrica tardoantiguos que en un gran porcentaje pertenecen a tratados de gramática más amplios que le pudieron llegar por transmisión directa o a través de fuentes secundarias compendiadas. Por tanto, estos conocimientos le son transmitidos a través de textos escritos por personajes formados dentro de las disciplinas filológicas (gramáticos, rétores, comentaristas, metricólogos...) y se pueden reconocer dentro de una característica tradición que se mantiene muy viva en la Antigüedad Tardía.

Del mismo modo, Isidoro es un enciclopedista y, debido a ello, las pocas y limitadas reflexiones que expone sobre la rítmica a lo largo de su obra, además de entremezcladas y contaminadas en los tratados de métrica, le han llegado a través de otros enciclopedistas y compendios tardíos como Casiodoro (*Inst.*2.5.5), autor donde, como hemos visto, ya se puede leer esta triple división de la música tradicional o aristoxénica antes que en Isidoro (*Etym.*3.17), o, quizás, Capela, en cuyo tratado también se puede leer la triple división de la música, obra en la que se encuentra el pasaje citado anteriormente (9.936) en el que se pudo basar Isidoro (*Diff.*2.38.151). Por tanto, la superficialidad de los contenidos rítmicos de Isidoro viene condicionada por las fuentes que consultó y es característica de las obras (gramaticales, enciclopédicas y compendiadas) de la Antigüedad Tardía. Isidoro no puede profundizar más en esos contenidos rítmicos porque no se hallaban en los textos que cayeron en sus manos, teniendo, por tanto, que limitarse a escribir unas escuetas y breves reflexiones o, dicho de otro modo, a adaptar o copiar las (principales o más generales) definiciones o reflexiones sobre la rítmica que fue encontrando.

15.2. LA DIVISIÓN AGUSTINIANA

La segunda de las grandes divisiones de la música que establece Isidoro es la agustiniana (nomenclatura que utilizo debido a su origen), y es expuesta en otros dos pasajes de su obra. El primero y más importante, en *Etym.*3.18, capítulo denominado “*De triformi musicae divisione*” (“Sobre las partes de la música”), situado, por tanto, a continuación de la división aristoxénica o tradicional, ya comentada. En dicho capítulo se puede leer lo siguiente:

1. *Ad omnem autem sonum quae materies cantilenarum est triformem constat esse naturam. Prima est armonica, quae ex uocum cantibus constat; secunda organica, quae ex flatu consistit; tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. 2. Nam aut uoce editor sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam uel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est*”¹⁰⁸⁷.

El segundo de los fragmentos se encuentra en *Lib.Num.*4.18, donde, al tratar número 3, se puede leer: “*Tria sunt et apud musicos genera sonorum, uox, flatus et pulsus: uox in faucibus, flatus in tibiis, pulsus uero in citharis*”¹⁰⁸⁸.

15.2.1. FUENTES

La fuente de la división isidoriana se halla, incuestionablemente, en Agustín, autor capital para Isidoro, quien expone esta división de la música en tres pasajes de su obra: *Doctr.Christ.*2.17.27, *Ord.*2.14.39 y *inPsalm.*150.8.

Ya se indicó en el capítulo anterior que la fuente de *Etym.*3.18.2 se encontraba en *Doctr.Christ.*2.17.27. A esta afirmación se pueden realizar dos consideraciones. La primera es que ahora estamos hablando de la totalidad del fragmento de *Etym.*3.18, texto que también está inspirado directamente en el fragmento citado de Agustín, tal y como se puede observar en el siguiente cuadro comparativo.

¹⁰⁸⁷ “Por lo que se refiere a todo sonido que interviene en el canto, su naturaleza puede ser triple: la primera es la armónica, que está formada por la modulación de la voz; la segunda es la orgánica, consistente en el sonido producido por un soplo; la tercera es la rítmica, que recibe su cadencia por la pulsación de los dedos. Y es que el sonido puede ser producido por la voz, como el que emitimos por la boca; o por el aire, como el emitido por una trompeta o una tibia, o por la pulsación, como el que se arranca de una cítara y cualquier otro instrumento que produce un sonido al tañerlo”.

¹⁰⁸⁸ “Hay tres tipos de sonidos en la música: la voz, el soplo y la pulsación. La voz en la boca, el soplo en las tibias, la pulsación en las cítaras”.

ISIDORO	AGUSTÍN
1. <i>Ad omnem autem sonum quae materies cantilenarum est triformem constat esse naturam. Prima est armonica, quae ex uocum cantibus constat; secunda organica, quae ex flatu consistit; tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit.</i> 2. <i>Nam aut uoce editor sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam uel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est</i>	<i>Sed quia facile erat animaduertere omnem sonum quae materies cantilenarum est triformem esse natura. Aut enim uoce editur, sicut eorum est qui faucibus sine organo canunt, aut flatu, sicut tubarum et tiliarum, aut pulsu, sicut in citharis et tympanis et quibuslibet aliis quae percutiendo canora sunt</i> ¹⁰⁸⁹

La segunda consideración está relacionada con la nomenclatura “*armonica, organica et rythmica*”, que, como ya indicó Fontaine (ISCC, p. 426), no se observa en Agustín y, además, tan solo se observa algo parecido a lo largo de toda la tradición latina en el controvertido pasaje de Pseudo-Censorino (11), quien divide en “*harmonica, organica, rhythmica y crumatica*”. Por tanto, he aquí una innovación isidoriana.

El pasaje de *Liber Numerorum* (4.18) también está directamente inspirado en Agustín, concretamente en *inPsalm.150.8*, tal y como se indicó en el capítulo anterior, donde hay que relacionarlo con dos puntos concretos del pasaje agustiniano.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Tria sunt et apud musicos genera sonorum, uox, flatus et pulsus: uox in faucibus, flatus in tibiis, pulsus uero in citharis</i>	<i>Tria esse genera sonorum; uoce, flatu, pulsu: uoce, ut est per fauces et arterias, sine organo aliquo cantantis hominis; flatu, sicut per tibiam, uel quid eiusmodi; pulsu, sicut per citharam, uel quid eiusmodi</i> O también: <i>Nullum itaque genus hic praetermissum est: nam uox est in choro, flatus in tuba, pulsus in cithara</i>

15.2.2. FUNDAMENTACIÓN MUSICOLÓGICA

Agustín no solo es la fuente de Isidoro para esta división de la música, sino que Agustín también es el origen de esta división de la música, ya que no se observa en ningún texto anterior antes que en él.

¹⁰⁸⁹ “Porque o se produce con la voz, como sucede a los que cantan sin instrumento alguno, o con el soplo, como en las trompetas y flautas; o con la pulsación, como en los timbales y las cítaras; o en cualquiera otra clase de instrumentos que pulsados son sonoros”.

Sin embargo, tal y como señala Fontaine (*ISCC*, pp. 426-427), también cabría la posibilidad de considerar un origen anterior varroniano basándonos en Servio (*Buc.7.21*). No obstante, se trata de una división distinta que es realizada en términos muy diferentes a los de Agustín. Además, a esto hay que añadir la particular problemática sobre las afirmaciones varronianas teniendo en cuenta lo poco que se ha conservado del ilustre autor romano. Por tanto, a día de hoy, y con los textos conservados en la mano, es prácticamente imposible precisar una posible fuente anterior al obispo de Hipona, estando tan solo en situación de afirmar que esta división de la música es genuinamente agustiniana.

Teniendo en cuenta estas premisas, considero que los que se deben intentar precisar son los motivos que condujeron a Isidoro a utilizar esta nomenclatura (*armonica*, *organica* y *rythmica*) que no se observa en ningún texto anterior al propio obispo hispalense¹⁰⁹⁰.

Resulta evidente que, tal y como ya se observa en Agustín, esta triple división responde a una realidad práctica de la música y parte de los modos de producción del sonido. Teniendo en cuenta este baremo, el obispo de Hipona considera una categoría, la principal, que viene constituida por la voz humana, a la que Isidoro denominó *armonica*; otra categoría, secundaria, que viene constituida por los instrumentos de viento, que el obispo hispalense denominó *organica*; y una tercera categoría, constituida por los instrumentos de cuerda y percusión, que denominó *rythmica*. Simplificándolo aún más se podría decir que Agustín diferencia entre el sonido producido por la voz, por el aire y por las manos¹⁰⁹¹.

Sin embargo, antes de establecer las posibles causas que condujeron a Isidoro a utilizar esta terminología, conviene considerar las definiciones que el obispo hispalense realiza de cada una de ellas, especialmente de la orgánica y la rítmica, así como las fuentes utilizadas para su elaboración.

15.2.3. LA ARMÓNICA

Isidoro define la armónica de origen agustiniano en *Etym.3.19.1*, al comienzo de su análisis sobre esta primera división o categoría de la música: “*Prima diuisio musicae*,

¹⁰⁹⁰ Tan sólo, como ya se ha indicado, existe una división parecida en un pasaje de Pseudo-Censorino (11), donde se divide en “*harmonica*, *organica*, *rhythmica* y *crusmatica*”, texto que por su propia naturaleza únicamente debe ser tenido en cuenta, pero que no se debe utilizar para sacar conclusiones sobre este asunto.

¹⁰⁹¹ Sobre este aspecto véase la claridad meridiana con la que se expresa Ausonio (*Griphus ternarii numeri*, v. 22-23): “*ter tribus ad palmam iussae certare Camenis ore, manu, flatu: buxo, fide, uoce canentes*”. Esta división también se puede ver más vagamente en Fulgencio (*Myth.3.9*), donde se puede leer: “*cantantium aut citharidantium aut tibizantium*”.

quae armonica dicitur, id est modulatio uocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, uel choros, uel ad omnes qui uoce propria canunt”¹⁰⁹². Por tanto, para Isidoro la música armónica se corresponde con la actual música vocal. La fuente de este fragmento se encuentra en Agustín, concretamente en *Ord.*2.14.39, donde se puede leer: “*Ad primum pertinere tragoedos uel comoedos, uel choros, cuiuscemodi atque omnes omnino uoce propria canerent*”. Si observamos el siguiente cuadro comparativo, se puede comprobar que Isidoro copia al obispo de Hipona.

ISIDORO	AGUSTÍN
<i>Prima diuisio musicae, quae armonica dicitur, id est modulatio uocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, uel choros, uel ad omnes qui uoce propria canunt</i>	<i>Ad primum pertinere tragoedos uel comoedos, uel choros, cuiuscemodi atque omnes omnino uoce propria canerent</i>

En relación al texto de Agustín, se puede observar cómo Isidoro añade la expresión “*modulatio uocis*”, delimitando más claramente esta categoría, puesto que deja más que claro que está haciendo referencia únicamente a la música producida por la voz humana, a la modulación de la voz humana (recuérdese que en *Etym.*3.19.2 Isidoro deja bien claro que se está refiriendo a la voz humana).

Además, en *Etym.*3.19.2 se puede leer lo siguiente: “*Armonica est modulation uocis et concordantia plurimorum sonorum, uel coaptatio*”¹⁰⁹³. Como bien señala Fontaine (ISCC, p. 428), esta afirmación se puede relacionar con dos fuentes procedentes de una misma escuela. Por un lado, existe una relación *armonia-coaptatio* que ya se observa en Agustín (Ciu.22.24): “*quibus coaptatio quae ‘ἁρμονία’ graece dicitur...*”. Por otro lado, se puede observar cierta cercanía (ya que, evidentemente, no dice lo mismo) con la afirmación de Favonio Eulogio (22.5): “*symphonia est consonae uocis continua modulatio*”.

En cualquier caso, lo importante de estas dos definiciones de la armónica es su estrecha relación con definiciones o relaciones conceptuales que se pueden leer en Agustín.

15.2.4. LA ORGÁNICA

En *Etym.*3.20.1 Isidoro define la segunda categoría, la música orgánica, identificándola con la música producida por los instrumentos de viento: “*Secunda est diuisio organica*

¹⁰⁹² “El primer tipo de música, la llamada ‘armónica’, es decir, modulación de la voz, es propia de los cómicos, de los trágicos y de los coros, así como de todos cuantos cantan con su propia voz”.

¹⁰⁹³ “Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos”.

in his quae spiritu reflante completa in sonum uocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta”¹⁰⁹⁴.

Tal y como advierte Fontaine (ISCC, p. 432), Isidoro toma prestado el texto de la definición de los instrumentos de viento de Casiodoro (la copia al pie de la letra), quien los denomina “*inflatilia*”. El texto de Casiodoro (Inst.2.5.6) es el siguiente: “*Inflatilia sunt quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, organa, pandoria et cetera huiuscemodi*”. Por tanto, si se observan ambos textos, se puede comprobar que son exactamente iguales.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Secunda est divisio organica in his quae spiritu reflante completa in sonum uocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta</i>	<i>Inflatilia sunt quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, organa, pandoria et cetera huiuscemodi</i>

15.2.5. LA RÍTMICA

Por último, Isidoro define la rítmica en Etym.3.21.1, parte que identifica con los instrumentos de cuerda y percusión: “*Tertia est diuisio rythmica, pertinens ad neruos et pulsum, cui dantur species cithararum diuersarum, tympanum quoque, cymbalum, sistrum, acitabula aenea et argentea, uel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suauitate tinnitum et cetera huiuscemodi*”¹⁰⁹⁵.

Como cabría esperar, y como también advierte Fontaine, Isidoro se vuelve a basar en Casiodoro (Inst.2.5.6), reelaborando el texto del autor itálico, quien denomina a los instrumentos de percusión “*percussionalia*” y a los de cuerda “*tensibilia*”. No es que Isidoro aporte información nueva, pero sí que reordena y adapta el material existente de Casiodoro, tal y como se puede ver en el siguiente cuadro comparativo, además de incorporar material distinto:

¹⁰⁹⁴ “El segundo tipo de música es la orgánica, y es la producida por aquellos instrumentos que emiten un sonido al hacer pasar el aire a través de ellos, como son la trompeta, el caramillo, la flauta, el órgano, la pandora y otros instrumentos similares”.

¹⁰⁹⁵ “El tercer tipo es la rítmica, perteneciente a los instrumentos de cuerda y de pulsación. En él se incluyen las distintas clases de cítaras, el tímpano, el sistro, las campanillas de bronce o de plata y otras que, golpeadas con algo metálico, dejan oír un suave tintineo; y otros semejantes”.

ISIDORO	CASIODORO
<i>Tertia est divisio rythmica, pertinens ad nervos et pulsum, cui dantur species cithararum diuersarum, tympanum quoque, cymbalum, sistrum, acitabula aenea et argentea, uel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suauitate tinnitum et cetera huiuscemodi</i>	<i>percussionalia sunt acitabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suauitate tinnitum. tensibilia sunt cordarum fila sub arte religata, quae ammoto plectro percussa mulcient aurium delectabiliter sensum, in quibus sunt species cythararum diuersarum</i>

15.2.6. LA DIVISIÓN ISIDORIANA

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, se pueden destacar cuatro premisas que nos van a servir para fundamentar el análisis posterior. En primer lugar, la división agustiniana de la música complementa a la división tradicional o aristoxénica, ya que, mientras la división tradicional hace referencia a las distintas realidades o planos de la música como medio de expresión sonoro y como arte sonoro (el harmónico, el rítmico y el métrico), sin importar la forma de producción de ese sonido, la división agustiniana tiene en cuenta exclusivamente la producción del sonido, la forma en la que se produce ese sonido, considerando los sonidos producidos por la voz, categoría armónica; los producidos por los instrumentos de viento, categoría orgánica; y los producidos por los instrumentos de cuerda y percusión, categoría rítmica. En segundo lugar, Isidoro copia al pie de la letra de Casiodoro la división aristoxénica o tradicional que expuso en *Etym.3.17*, tanto la propia división como la definición de las tres disciplinas resultantes que expone en ese capítulo. En tercer lugar, Isidoro copia o adapta desde el punto de vista conceptual la triple división de la música de origen agustiniano que expone tanto en *Etym.3.18* como en *Lib.Num.4.18*. En cuarto lugar, Isidoro utiliza diferentes materiales para definir cada una de las subdisciplinas agustinianas de la música (*Etym.3.19.1*, *3.20.1*, *3.21.1*). De Agustín (*Ord.2.14.39*) obtiene los materiales para definir la armónica (*Etym.3.19.1*) y de la clasificación de los instrumentos de Casiodoro (*Inst.2.5.6*) obtiene los materiales para definir la orgánica y la rítmica (*Etym.3.20.1* y *3.21.1*). Por tanto, Isidoro partió de material casiodoriano para crear las definiciones de las categorías de origen agustiniano (la orgánica y la rítmica) que expone en los análisis particulares de cada una de ellas.

Una vez realizadas estas consideraciones, estamos en disposición de argumentar los motivos que condujeron a Isidoro a denominar de esta determinada manera a cada una de las categorías musicales de origen agustiniano.

En primer lugar, que Isidoro utilizase el término *armonica* para denominar a la categoría de la música vocal agustiniana queda justificado tanto por la supremacía de la música vocal en relación a la instrumental, como por la supremacía que para los *musici* tuvo la armónica (tradicional) por encima de la rítmica y la métrica. Tal y como se ha indicado y comprobado, la armónica, prácticamente desde la época aristoxénica (y probablemente antes), se convirtió en la disciplina más importante del *μουσικός*; pues, aunque se presuponía que un *μουσικός* debía dominar todas las disciplinas musicales (lo que implica dominar varias disciplinas y no sólo a nivel práctico), lo cierto es que la armónica fue la disciplina reina (por ejemplo, Aristox.*Harm.*1.1-3), muy por encima de la rítmica, la métrica y otras. Del mismo modo, hay que considerar que la música producida por la voz humana también fue considerada como la más lograda y perfecta, tanto por las propias características de la voz humana¹⁰⁹⁶, como por considerar que al cantar con la voz se estaba produciendo una obra de arte total que englobaba a todas las ciencias de la *μουσικὴ τέχνη* (Aristid.Quint.1.4, 1.12), pues solo utilizando la voz se asegura la ejecución de la realidad métrica de la música, y, además, esto no implica que se tengan que desechar o desatender otros ámbitos como la orgánica o la danza. Por tanto, Isidoro tuvo en cuenta el lugar de privilegio de la armónica de origen aristoxénico y denominó *armonica* a la interpretación vocal, a la primera categoría agustiniana, siendo consciente del lugar de privilegio de este tipo de interpretación sonora por encima de la puramente instrumental.

Isidoro denominó *organica* a la segunda categoría de la música, la producida por los instrumentos de viento¹⁰⁹⁷. Considero que esta denominación isidoriana se debe a dos motivos fundamentales que se pueden entreleer en las propias explicaciones que ofrece el obispo hispalense. En primer lugar, porque *organum* es un término latino utilizado para referirse a los instrumentos musicales de manera general (a todos, los de viento,

¹⁰⁹⁶ En la Antigüedad, prácticamente desde las primeras reflexiones musicales conservadas, era frecuente que la voz humana fuese considerada junto a los instrumentos musicales como una forma de expresión musical más y apareciese incluso en los catálogos de los instrumentos junto a ellos. Sin embargo, en todos estos textos (y en otros muchos) era algo común y extendido considerar (en algunos casos no se considera de forma explícita, pero se da por hecho) la supremacía y las especiales cualidades y condiciones de la voz humana para la interpretación musical, destacándolas por encima de las de los instrumentos. A este respecto pueden verse los textos de Aristóteles (*de.An.*2.8 419b-421a, *Pr.*19.9 918a, *Aud.*800a 20), Plutarco (*Vit.Hom.*2.148), Ptolomeo (*Harm.*1.3), Nicómaco (*Harm.*2.240) o los *Anónimos de Bellermino* (2.17).

¹⁰⁹⁷ *Organum* es un término polisémico que tiene otros muchos significados aparte de los puramente musicales. Para ver la evolución semántica y los usos del término a lo largo de la Antigüedad hasta Isidoro de Sevilla (principalmente en la literatura latina) resulta imprescindible Löschhorn B., “Die Bedeutungsentwicklung von lat. organum bis Isidor von Sevilla”, *Museum Helveticum*, 28, 1971, pp. 193-226.

cuerda y percusión). El propio Isidoro así lo afirma (*Etym.*3.20.2): “*Organum uocabulum est generale uasorum omnium musicorum*”¹⁰⁹⁸. En segundo lugar, el término *organum* también hace referencia a un instrumento concreto: el *organum*, *organum hydraulus*, *hydraulus* o *hydraulis*¹⁰⁹⁹; términos estos últimos de origen griego que Isidoro parece desconocer, puesto que él mismo advierte (*Etym.*3.20.2) que los griegos denominan a este instrumento con otro nombre (ὕδραυλος, ὕδραυλις, ὕδραυλικὸν ὄργανον) que no acierta a mencionar: “*Hoc autem cui folles adhibentur alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis ea uulgaris est Latinorum consuetudo*”¹¹⁰⁰. Por tanto, Isidoro utiliza este hipónimo, *organum*, para convertirlo en hiperónimo, pues el término *organum*, utilizado para denominar a un instrumento de viento concreto, pasa a ser utilizado para denominar toda la música producida por los instrumentos de viento, la música *organica*.

Además, a estas causas se puede añadir una tercera: que las motivaciones que condujeron a Isidoro para denominar a esta categoría con el nombre de *organica* también pudiesen venir justificadas por el nombre utilizado para denominar a la tercera categoría, la música *rhythmica*. Es decir, que Isidoro denominase a la segunda categoría como *organica* se puede deber a que Isidoro ya tuviese reservada otra denominación distinta para los instrumentos de cuerda y percusión, cuyo sonido es producido únicamente con las manos. Los instrumentos de cuerda y percusión eran (y son) utilizados con mucha frecuencia para acompañar a la voz, por lo que resulta lógico pensar que, debido a su considerable peso rítmico, el obispo hispalense denominó *rhythmica* a la música producida por estos instrumentos. Por tanto, atendiendo a este triple motivo, Isidoro denominó a la segunda categoría como *organica*.

¹⁰⁹⁸ “*Organum es el nombre genérico de todos estos instrumentos*”.

¹⁰⁹⁹ Siguiendo las detalladas descripciones de este instrumento que ofrecen los textos de la Antigüedad (fundamentalmente las de Herón de Alejandría –*Spir.*1.42–, matemático e ingeniero alejandrino del siglo I d. C., Vitruvio –10.8– y Pólux –4.69-70–), se puede indicar que se trata de un instrumento cuya invención se atribuye a Ctesibio de Alejandría (s. III a. C.), uno de los más grandes ingenieros alejandrinos. En el *hydraulus* los fuelles que comprimen el aire son sustituidos por la presión del agua. La complejidad y la sonoridad de este instrumento llamaron la atención en la Antigüedad, ya que a su sonido grandioso y lleno de matices (Vitr.10.8.6), había que añadir su ingeniosa complejidad técnica, basada, paradójicamente, en principios acústicos sencillos derivados de la teoría de las ondas estacionarias en los tubos. Sobre este peculiar instrumento, véase Beschi, L., “L’organo idraulico (hydraulis): una invenzione ellenistica dal grande futuro”, en Martinelli, M. Ch., *La Musa dimenticata. Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa, 2009, pp. 247-266; Dessi, P., “L’organo a palazzo nell’Imperio di Nerone”, en Rocconi, E. (ed.), *La musica nell’Imperio Romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del secondo convegno annuale di MOISA*, Cremona, 30-31 ottobre, 2008, pp. 65-73; o Markovits, L., *Die Orgel im Altertum*, Leiden-Boston, 2003.

¹¹⁰⁰ “*Al que está provisto de un fuelle los griegos le dan una denominación distinta. No obstante, se suele llamar órgano, nombre mucho más vulgarizado que el término griego*”.

En otro orden de cosas, hay que destacar que, dentro de la obra de Isidoro de Sevilla, la división agustiniana de la música es mucho más importante y determinante que la tradicional o aristoxénica. A pesar de que, como ya se ha dicho, se trata de dos divisiones diferentes, compatibles e, incluso, complementarias, la división agustiniana se adapta mucho mejor, tanto a la realidad musical que pudo rodear al obispo hispalense, como a los conocimientos que expone.

En relación a la realidad musical del obispo hispalense hay que destacar que en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media latinas la compleja especulación pitagórica sobre los aspectos armónicos (sobre la armónica tradicional) de la música quedó reducida a la obra de Boecio, quien, como es sabido, se basó en las obras de otros autores griegos anteriores ya comentados¹¹⁰¹. Estas reflexiones eran un vestigio del pasado que no se correspondía ni con la realidad musical de la época, ni con la realidad musicológica de la época, cuyas cimas más altas en ese siglo y los inmediatamente posteriores son, junto con el propio Boecio (y mucho más bajas que él en relación a la armónica), precisamente Casiodoro e Isidoro. Además, en el caso particular de Isidoro, ya ha quedado demostrado que su universo musical quedó constituido por los conocimientos que pudo aprender en su juventud, por el contacto musical diario que debió observar (y, en algún momento, interpretar –y, quien sabe, si componer o dirigir–) en los actos litúrgicos, y por los contenidos filosóficos y teóricos anteriores que pudieron caer en sus manos y que tan bien recopiló. Todo ello, por tanto, lejos de la especulación armónica tradicional cuyo último gran vestigio latino se puede observar en el texto de Boecio.

Además, si tenemos en cuenta los contenidos expuestos por el propio obispo hispalense, se puede observar cómo, en los capítulos posteriores (*Etym.*3.19-21) al capítulo donde expone la división de origen agustiniano de la música (*Etym.*3.18), Isidoro expone abundante e interesantísima información, en algunos puntos genuina, sobre cada una de estas categorías agustinianas, información que se puede complementar con la expuesta en otros muchos lugares de su obra. Aunque muchos de estos conceptos relacionados con la teoría de la música proceden de la antigua especulación musical helénica, Isidoro, al contrario que Boecio (y debido a su menor conocimiento sobre la especulación armónica tradicional de origen pitagórico o aristoxénico), intenta no perder en su exposición su relación con la realidad musical de su tiempo, con la música práctica que

¹¹⁰¹ La especulación aristoxénica tiene su máximo exponente tardoantiguo en una época algo anterior, ya que estamos hablando del texto de Aristides Quintiliano, cuyas teorías fueron transmitidas a Capela.

él conoció y experimento. Por otra parte, no debemos olvidarnos de la gran cantidad de contenidos organológicos que expone, que entroncan directamente y que casan mejor con la clasificación de origen agustiniano de la música que con la aristoxénica, expuesta en el apartado *Etym.*3.17. Por último, también hay que tener en cuenta la particular inclinación puramente gramatical que tuvieron las disciplinas hermanas de la armónica aristoxénica, la rítmica y la métrica, pues la mayoría de las teorías rítmico-métricas (aunque, tal y como se ha expuesto más arriba, sería más correcto hablar de métrica, pues en la práctica son teorías métricas) de la Antigüedad Tardía se formulan desde una perspectiva puramente gramatical (que contine materiales residuales de las antiguas teorías rítmico-métricas), perspectiva que, evidentemente, también se observa en Isidoro.

16. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí, ya ha quedado más que demostrado que el pensamiento musical isidoriano es mucho más rico, mucho más complejo y tiene muchos más matices de lo que dejan ver los fragmentos más famosos del Libro III de las *Etimologías* y los capítulos más conocidos de *Sobre los oficios eclesiásticos*, y, por supuesto, de lo que ha dejado ver la bibliografía existente, que, en esencia y salvo muy contadas excepciones, se ha limitado a resumirlos o comentarlos.

Teniendo en cuenta el título, los objetivos, la estructura y los contenidos de esta tesis, he decidido dividir las conclusiones en dos grandes apartados: el primero y el tercero. El primero, dedicado a los aspectos contextuales del pensamiento musical de Isidoro de Sevilla; y el tercero, a los aspectos históricos y filosóficos. A estos apartados he añadido otros dos más. En el segundo expongo una tabla en la que relaciono de forma sintética las principales referencias musicales isidorianas expuestas y analizadas a lo largo de la tesis con sus fuentes o sus posibles influencias. Por último, en el cuarto apartado expongo las futuras vías de investigación de los estudios musicológicos isidorianos tras la publicación de esta tesis.

16.1. ASPECTOS CONTEXTUALES

El contexto cultural hispanovisigodo, especialmente el literario (aparte de la realidad musical y musicológica hispanovisigoda), resulta capital para poder situar y comprender correctamente las distintas noticias musicales que expone el doctor hispalense. De hecho, la consideración de este contexto cultural a varios niveles es lo que debería conducir irremediabilmente al investigador a plantearse si las reflexiones musicales que expone Isidoro en cada momento son un reflejo del pasado o son un reflejo de su propio pensamiento musical (o de su época); si son un reflejo de ambas realidades (tradición y contemporaneidad); o qué grado de implicación o importancia hay de cada una de ellas en lo que dice. En otras palabras: tras años de dedicación al estudio del pensamiento musical isidoriano he llegado a la conclusión de que las reflexiones musicales de Isidoro nunca se deben interpretar al pie de la letra, sino que el investigador debe siempre plantearse cuál es la verdadera opinión del doctor hispalense en relación a cada una de las noticias que expone, análisis que no he observado en casi la práctica totalidad de la bibliografía existente.

Este hecho obliga a tener en cuenta diferentes aspectos relacionados con el contexto cultural hispanovisigodo, delimitados en su mayoría por la bibliografía científica previa, fundamentalmente por los estudios filológicos, e ignorados por la inmensa mayoría de los estudios musicológicos isidorianos publicados hasta la fecha. Estos aspectos consituyen un elemento esencial para poder comprender el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla.

En primer lugar, es necesario delimitar de acuerdo con las fuentes de la época y la bibliografía existente, cuál fue el proceso formativo de Isidoro y qué pudo aprender en él, proceso que tuvo que ser lo más completo posible teniendo en cuenta que fue Leandro quien se hizo cargo de Isidoro tras quedar este huérfano a una edad muy temprana.

Desde el punto de vista que nos ocupa, hay que destacar la formación musical de Isidoro, por lo menos de carácter práctico y orientada a la liturgia y la oración, formación que comenzó a recibir desde su más tierna infancia, pues es muy probable que siendo muy niño fuese al monasterio de su hermano donde comenzó a aprender a leer y escribir (mediante técnicas de aprendizaje relacionadas con la memorización y la cantilación de textos breves, especialmente de salmos) y donde, quizá, también adquirió algunos rudimentarios conocimientos de cálculo. Debió ser en el monasterio donde empezó a conocer la Biblia y la doctrina cristiana, así como la celebración del oficio divino y la liturgia. Allí debió aprender a cantar y comenzó a aprender el repertorio de salmos, himnos, cánticos y otras oraciones necesarias. La vivencia durante esos años de infancia y, quizá, primera adolescencia en el monasterio le llevaron a conseguir un conocimiento profundo de la vida monástica, vida que siguió llevando en la escuela episcopal sevillana, regida por unos principios parecidos.

Tras ser nombrado Leandro obispo de Sevilla a finales del 577 o durante el 578, Isidoro (que debía contar con entre 10 y 13 años aproximadamente¹¹⁰²) debió seguirle a la sede hispalense, continuando su formación en la escuela episcopal de la ciudad. En dicha escuela profundizó su formación (a un nivel introductorio-medio) en Gramática (aprendiendo en el mejor de los casos unos conocimientos parecidos a los de los manuales gramáticos hispánicos escolares conservados, como el *Ars Grammatica* atribuido a Julián de Toledo) y Música, cuya enseñanza institucionalizada estaba

¹¹⁰² Recuérdese que Isidoro debió nacer en una fecha cercana al 565 o, quizá, en los dos o tres años inmediatamente posteriores, no superando nunca el 570.

orientada exclusivamente a su aplicación práctica en la liturgia. Gramática y Música eran, sin duda, los ejes sobre los que se vertebraba la educación hispanovisigoda (el resto de artes liberales o no formaban parte del currículum ordinario, como la retórica y la dialéctica, o eran prácticamente unas completas desconocidas en la época, como ocurría con el resto de disciplinas del *quadrivium*). Por otro lado, en esa misma escuela episcopal sevillana Isidoro debió profundizar en el conocimiento de la Biblia, la liturgia, todo el salterio, los canticos usuales y la himnodia, y comenzó a estudiar los escritos patrísticos y los cánones conciliares.

A su proceso formativo en la ciudad hispalense hay que añadir lo que aprendió en otros dos lugares importantes: una más que probable *schola cantorum* especializada, a la que Isidoro debió asistir, al menos durante algún tiempo, y las celebraciones litúrgicas diarias; lugares que le llevaron a profundizar, por un lado, en el conocimiento de las sagradas escrituras y la liturgia y, por otro, en sus conocimientos musicales y en la expresión oral hablada, recitada o cantada. Estos aspectos no son baladí, ya que justificarán logros posteriores como su gran oratoria, su gran interés por unificar la liturgia y sus cantos y controlar la correcta interpretación de los mismos, o las composiciones de carácter lírico que se le atribuyen, ya señaladas.

No obstante, es evidente que la formación musical de Isidoro no fue completa, pues, aunque debido a su formación debió aprender conocimientos musicales de cara a la interpretación y, quién sabe, si a la composición, lo cierto es que, si se observan detenidamente sus escritos, no existe duda alguna a la hora de afirmar que sus conocimientos musicales fueron poco profundos. Es muy probable que Isidoro, a pesar de demostrar en sus textos una gran sensibilidad hacia la música y un interés muy importante (a varios niveles) por ella, no tuviese un gran interés por la creación y la interpretación musical, abandonando la práctica de la música tras completar los estudios musicales de su juventud, limitándose a la interpretación musical durante la liturgia y, ya desde un punto de vista exclusivamente literario, a la composición (como demuestran algunas de las obras de carácter lírico o litúrgico que se le atribuyen). Por tanto, los conocimientos musicales de Isidoro se debieron reducir a los que aprendió en su juventud y a los materiales (de temática variadísima, pero fundamentalmente especulativo-musical) que, a lo largo de toda su vida, pudo leer en su amada biblioteca.

No obstante, la correcta delimitación de los conocimientos musicales de Isidoro no es el único factor que se ha de tener en cuenta a la hora de valorar sus reflexiones musicales, ya que desde este punto de vista también juega un papel muy importante el estado de

conocimiento de los estudios musicológicos en la Hispania visigoda en relación a la tradición musicológica anterior, aspecto que comentaré más adelante.

Una vez alcanzado el currículum ordinario de las escuelas episcopales, Isidoro completó su formación en la gran biblioteca hispalense, probablemente la mejor biblioteca hispana de la época, donde, además, el contacto con otros clérigos estudiosos (como su hermano) debió favorecer su aprendizaje. Fue allí, y por puro interés y propia iniciativa (y a lo largo de toda su vida), donde se forjó la verdadera leyenda de Isidoro como el mayor erudito de la Hispania visigoda y como el más grande enciclopedista de toda la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Su completa formación se debió al profundo estudio de todos los materiales que llegaron a sus manos, cristianos y paganos. Por un lado, Isidoro descubrió y estudio el universo (o lo que pudo llegar de él) de las artes liberales y la literatura y las ciencias clásicas; mientras que, por otro lado, profundizó mucho más en el conocimiento de los escritos de otros padres de la Iglesia anteriores y, por extensión, de la Biblia, así como de los cánones conciliares. Es ahí donde debió descubrir la mayoría de los conocimientos musicales de carácter especulativo que expone en su obra.

No obstante, las consideraciones sobre la formación de Isidoro no se han de reducir a su formación intelectual, lo que ha conducido generalmente a tener una visión sesgada de la realidad y a la incompreensión de la totalidad de su obra. Para evitar esto, hay que tener en cuenta otros dos tipos de formación que marcaron la personalidad y la obra de Isidoro tanto como la formación puramente intelectual. En primer lugar, hay que destacar su formación eclesiástica y los conocimientos que aprendió durante sus funciones como obispo de la sede metropolitana de Sevilla, aspecto que resulta capital, ya que constituye otro de los pilares fundamentales, probablemente el más importante, sobre el que se estructura su vida, su razón de ser y su obra. No se puede entender la vida y la obra de Isidoro de Sevilla sin su faceta episcopal. En segundo lugar, hay que destacar la formación que debió recibir para convertirse en un líder de su tiempo; es decir, la formación personal, política, diplomática, doctrinal y moral que adquiere Isidoro gracias a la personalidad de Leandro y a su posición y peso en un momento clave de la historia de Hispania. Esta formación, enormemente importante, provocó una profunda huella en Isidoro, su carácter y su obra, y justifica el enorme peso (no solo cultural) político, doctrinal y moral que el obispo hispalense tuvo para sus contemporáneos.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta a la hora de juzgar las noticias musicales de Isidoro es valorar el nivel de conocimientos sobre la antigua musicología pagana existente en la Hispania visigoda y, por extensión, el nivel de conocimientos del mundo clásico grecolatino.

Desde un punto de vista general, si se analizan las fuentes en profundidad, resulta evidente que lo que se conoció de la antigua cultura griega en el mundo hispanovisigodo fue (aunque bastante) mucho menos de lo que tradicionalmente la bibliografía científica ha transmitido hasta hace apenas unas décadas. Además, estos conocimientos llegaron a través de traducciones latinas y de fuentes secundarias, fundamentalmente compendios, obras gramaticales y comentarios, resúmenes escolares y obras patrísticas. En la Hispania visigoda apenas y circularon obras en griego (sobre este aspecto volveré más adelante). Por otra parte, aunque es cierto que la relación con el mundo romano fue más estrecha y su conocimiento, por tanto, más profundo, es igualmente cierto que con la cultura romana ocurrió algo parecido a lo ocurrido con la cultura griega. Muchos clásicos latinos llegaron a la Hispania visigoda a través de fuentes secundarias y, en muchas ocasiones, de manera compendiada, aunque bien es cierto que los textos latinos tuvieron una mayor fortuna si los comparamos con los griegos.

Estas afirmaciones se pueden concretar en el ámbito de la musicología, puesto que la tradición musicológica grecolatina llegó a Isidoro muy fragmentada y compendiada. Resulta evidente que Isidoro no conoció ninguno de los grandes tratados musicales clásicos griegos. Es más, Isidoro no leyó nada sobre música de ningún autor griego de manera directa. Y lo mismo puede decirse de los latinos, pues el obispo hispalense no pudo leer el *De musica* de Boecio, a pesar de lo que la bibliografía existente ha afirmado (erróneamente) en numerosas ocasiones, ni el *De musica* de Agustín, a pesar de lo que algunos también se han empeñado (erróneamente) en demostrar, los dos tratados musicales más influyentes durante la Edad Media latina. Las conexiones que se pueden establecer entre la obra de Isidoro y el texto de Agustín (con el de Boecio las relaciones son menores) son numerosas desde el punto de vista conceptual, pero no así desde el punto de vista léxico, lo que demuestra que Isidoro no leyó ninguno de estos dos tratados.

Entre los grandes textos latinos anteriores a Isidoro que tratan la música, con cierta certeza tan solo se puede afirmar que el doctor hispalense leyó los fragmentos musicales de *Institutio oratoria* de Quintiliano (quizás a través de algún resumen o de alguna

fuelle secundaria), los de *De ordine* de Agustín (probablemente de forma fragmentaria) y los de las *Institutiones* de Casiodoro. Con muchas más dudas también se puede afirmar que Isidoro pudo leer algún resumen del libro de Capela dedicado a la música (inspirado en gran parte en Arístides Quintiliano) y, quizá (muy poco probable), algún pasaje de Censorino. Por tanto, la riquísima tradición musicológica de origen griego llegó a Isidoro a través de estos textos de manera fragmentaria o compendiada, además de en otras muchas obras no musicales, especialmente en textos patrísticos y de carácter filológico.

A esto hay que añadir el gradual secular empobrecimiento de todas las ciencias clásicas en general y de la música (especulativa) en particular, producido, en líneas generales, desde finales del siglo II hasta la época de Isidoro, aspecto también determinante para que el doctor hispalense apenas y pudiera leer una pequeña parte del universo musicológico griego. La mayoría de los errores musicales que se observan en la obra de Isidoro, vienen provocados por el desconocimiento de un mundo que ya le quedó demasiado lejos, física y cronológicamente.

Otro aspecto importante para comprender el pensamiento musical isidoriano es algo que ya he mencionado otras veces a lo largo de esta tesis: en relación a las disciplinas liberales, Isidoro es, ante todo, un gramático, y esta consideración ha de ser siempre tenida en cuenta a la hora de valorar cualquier aspecto de su pensamiento musical.

En los últimos siglos de la Antigüedad y paralelo al empobrecimiento de las ciencias clásicas se acentuó el gradual aumento de la importancia de los estudios gramaticales (importancia que, en cierta manera, ya se venía demostrando desde la época helenística), lo que terminó por convertir esta disciplina en el saber fundamental de todas las artes liberales.

Dentro de esta tendencia y este contexto se sitúa la figura de Isidoro, quien considera la gramática el saber fundamental, escribiendo varias obras de carácter gramatical destinadas a mejorar los conocimientos y el manejo de la lengua latina del alumno (entre las que destacan sus *Etimologías*), cada una de ellas desde un punto de vista distinto. La importancia de la gramática justifica en cierta manera la naturaleza enciclopédica de su obra (aparte de obedecer a una tradición anterior), pues para Isidoro el conocimiento de las palabras conduce al conocimiento de las cosas que designan.

Dentro esta concepción, cobra especial importancia su concepto de etimología, fundamental para Isidoro, que se concreta y define como el estudio y conocimiento del

origen de las palabras para acceder al conocimiento de la realidad de las cosas que representan. Por tanto, para Isidoro, este concepto se convierte en una especie de paradigma o verdad universal que es utilizado (como buen gramático) como fundamento para alcanzar el principal objetivo de su obra: intentar ilustrar a sus contemporáneos sobre la totalidad de los conocimientos existentes en su época; conocimientos entre los que, evidentemente, se encuentra la música, que, además, también es definida etimológicamente (*Etym.*3.14.1), relacionando su origen, como no podía ser de otra manera, con el de las musas, personajes que el obispo hispalense también asocia a la música en otros tantos lugares de su obra (*Etym.*3.14.2, *Etym.*18.51 y *Lib.Num.*10.53).

Estas consideraciones han de ser tenidas muy en cuenta a la hora de valorar las diferentes noticias musicales isidorianas en las que el obispo hispalense expone la etimología o los orígenes de cualquier término musical, ya que no han de ser consideradas como una curiosa afición de un erudito, sino que son el producto del profundo convencimiento de que a través de la etimología se accede al concepto, la esencia y la realidad de lo que esa palabra representa.

Del mismo modo, para valorar muchas de estas etimologías de temática musical, de origen griego, así como las frecuentes alusiones a la cultura helénica que se observan a lo largo de la obra de Isidoro, es imprescindible delimitar los conocimientos que pudo tener el doctor hispalense sobre la lengua griega, pues parece evidente que fueron bastante limitados, ya que hay que tener en cuenta que el griego fue una lengua completamente desconocida en la Hispania visigoda (y, por extensión, en prácticamente todo el mundo occidental) si exceptuamos la franja bizantina y algunos otros puntos concretos (donde se han encontrado restos de escritura griega). De hecho, la mayoría de los escasos textos de origen griego que circularon por la Península lo hizo en forma de traducciones latinas de origen foráneo.

Por tanto, con este panorama es fácil advertir que entre las grandes luminarias peninsulares debió ocurrir algo parecido, si exceptuamos a Martín de Braga y Pascasio de Dumio, de los que sí se han conservado evidencias de sus notables conocimientos de griego. Dentro de esta élite cultural hispánica, un lugar especial lo ocupan Isidoro de Sevilla y Julián de Toledo, sobre quienes se ha vertido mucha tinta (principalmente sobre Isidoro) en relación a este asunto. No obstante, atendiendo a toda esa tinta y a mi experiencia con los propios textos isidorianos, estoy en situación de afirmar que Isidoro

no debió tener unos conocimientos profundos de griego. De hecho, lo más probable es que Isidoro tuviera un conocimiento mínimo que le permitiera en casos de dificultad (de no disponer de traducciones) establecer el significado o, al menos, el sentido superficial de algún pasaje concreto, así como intentar establecer de forma razonada el origen de una etimología de carácter técnico (a pesar de los fallos de este tipo que se observan en su obra). Además, también se observa cómo este conocimiento varía según la temática del texto en cuestión, siendo más profundo en relación a textos con un léxico y temática cristianos, con los que Isidoro está más familiarizado, que en textos que tratan otras temáticas menos dominadas por el obispo hispalense.

Evidentemente, la cultura bíblica y patristica de Isidoro fue profunda. Por un lado, el doctor hispalense estudió la Biblia con detenimiento, especialmente el Antiguo Testamento, tal y como demuestra el gran número de obras de carácter exegético, doctrinal o polémico que escribió. Este hecho es muy importante, pues, aunque Isidoro copie a otros padres de la Iglesia anteriores o se inspire en ellos para crear y redactar muchas noticias musicales de carácter bíblico, se observa claramente cómo el doctor hispalense domina el tema y conoce perfectamente el origen bíblico de esas noticias (sin embargo, no se puede decir lo mismo en lo referente a las noticias musicales que se originan en la musicología griega clásica). Por otro lado, Isidoro también leyó y estudió a los grandes padres de la Iglesia, especialmente a Jerónimo y Agustín, que ejercieron gran influencia sobre él. De hecho, Jerónimo y Agustín son dos de las mayores influencias del pensamiento musical isidoriano, situándose ambos, especialmente el segundo, en la base y la esencia de sus reflexiones.

La cultura isidoriana es fundamentalmente bíblica y, sobre todo, patristica. Isidoro descubre la cultura clásica fundamentalmente a través de compendios (de muy variado tipo), de comentarios, de textos escolares y de los padres de la Iglesia, obteniendo la mayoría de sus postulados musicológicos a través de estos últimos. Isidoro es, ante todo, un padre de la Iglesia, un obispo. De ahí que su pensamiento musical oscile entre su papel en la Iglesia y su no menos importante (aunque siempre supeditado este al anterior) papel como enciclopedista dentro de la cultura de su tiempo (facetas que, como he indicado en numerosas ocasiones, a menudo se mezclan, tanto en Isidoro como en otros padres de la Iglesia anteriores).

Los probables métodos de trabajo isidorianos en relación a la utilización de las fuentes y a la creación de sus obras literarias constituyen, sin lugar a dudas, uno de los aspectos que más se ha de tener en cuenta a la hora de analizar las reflexiones musicales de Isidoro. Su enorme importancia se debe a dos aspectos fundamentales. Por un lado, a la gran dependencia que el obispo hispalense tiene de las fuentes que utiliza, en muchos casos copiándolas literalmente o, en otros, adaptándolas con mayor o menor fidelidad según el objetivo que pretenda conseguir en cada texto. Aunque es cierto que existen obras mucho más acabadas y elaboradas en las que no se observa esa dependencia, es igualmente cierto que en la mayoría de las noticias musicales expuestas en esta tesis sí se observa este comportamiento. Por otro lado, la importancia de los métodos de trabajo isidorianos también se debe a la particular forma de citar de Isidoro (práctica, por otra parte, muy generalizada en su época), ya que no solía citar al autor de la obra utilizada, en su mayoría compendios y manuales tardíos y fuentes patrísticas; mientras que, por el contrario, sí abundan las citas de autores más antiguos. De hecho, en la inmensa mayoría de los casos, cuando Isidoro o un contemporáneo cita a un autor clásico o algún pasaje clásico es sinónimo de que este autor ha sido leído a través de fuentes secundarias. Sin embargo, un análisis profundo de las fuentes isidorianas (en su inmensa mayoría tardoantiguas) revela que en aquellos pasajes u obras en los que parece que no cita o copia a un autor es cuando se puede observar una asimilación o una copia de dicho autor, obra o doctrina, leídos a través de la fuente o las fuentes originales (aunque también puede ser a través de fuentes secundarias), como ocurre, por ejemplo, con Casiodoro o Agustín, a los que Isidoro no cita, pero a los que se puede observar que ha leído y asimilado a través de la copia directa de muchos de sus fragmentos. Por tanto, el conocer estos métodos de trabajo y tenerlos en consideración permite otorgar un significado mucho más preciso a todos los pasajes musicales de su obra, incluidos aquellos en los que no se ha podido encontrar la posible fuente utilizada o, directamente, no existe tal fuente.

Por otra parte (y aun conociendo los métodos de trabajo isidorianos), hay que tener siempre presente que, debido a la enorme cantidad de fuentes intermedias (en su mayoría compendios de muy variado tipo y fuentes escolares) utilizadas por Isidoro, hoy en su mayoría perdidas, y a la compleja red de relaciones existentes entre estas posibles fuentes y la original, se han de extremar las precauciones y ser enormemente cauto a la hora de relacionar algún pasaje de Isidoro con otro texto de un determinado autor antiguo.

Es muy importante destacar el interés bibliófilo que caracterizó a las élites ilustradas hispánicas durante la época de Isidoro. Este hecho provocó que a lo largo de la geografía peninsular se formasen interesantes bibliotecas, entre las que destacaron la biblioteca episcopal de Sevilla, aunque solo sea por lo observable en la obra de Isidoro, así como las de Braga, Zaragoza y, evidentemente, Toledo, si atendemos a la obra de otros grandes autores. Tal y como hemos visto, el interés bibliófilo también provocó que los fondos de estas bibliotecas no dejaran de aumentar gracias a una constante copia y movimiento de manuscritos. Gracias a esta impagable labor se reunieron las obras que constituyen la base del pensamiento musical isidoriano.

Por tanto, teniendo en cuenta todos los condicionantes culturales, filológicos y librarios establecidos hasta aquí a lo largo de la tesis, así como la totalidad de las referencias musicales analizadas (además de otras muchas no expuestas), se pueden establecer las siguientes evidencias relacionándolas (y simplificándolas) con lo expuesto en el apartado 5.6.

En primer lugar, resulta evidente que Isidoro no utilizó ninguna fuente griega para elaborar su pensamiento musical a pesar de que la gran mayoría de las ideas musicales que expone hunden sus raíces en la más genuina cultura y literatura helénicas.

Del mismo modo, también se ha podido comprobar cómo la Biblia constituye una fuente de inspiración muy importante; y, dentro de ella, los libros del Antiguo Testamento.

En tercer lugar, hay que destacar que, si exceptuamos la Biblia, las fuentes isidorianas son latinas y casi todas tardoantiguas. Estas fuentes son las más importantes, las más numerosas y las que dan forma a su pensamiento musical.

En cuarto lugar, y ya dentro de las fuentes utilizadas por Isidoro, hay que destacar un grupo de autores fundamentales constituido por Agustín, Casiodoro, Quintiliano y Jerónimo.

En quinto lugar, se debe destacar un segundo grupo donde se encuentran autores que también ejercen una importante influencia sobre Isidoro, aunque bastante menor que la de los anteriores. Entre estos autores hay que destacar a Tertuliano, Servio, Nicetas de Remesiana y Capela.

En sexto lugar, aparece otro grupo de autores menos importantes, pero igualmente utilizados por Isidoro. Este grupo está constituido tanto por autores más influyentes que son utilizados en más de una ocasión, como Solino, Festo, Lactancio, Cipriano y

Diómedes, como por autores utilizados de manera puntual, entre los que se pueden citar de forma segura a Ambrosio, Fírmico Materno, (pseudo)Euquerio de Lyon, Cesáreo de Arlés y Paulino de Milán.

En séptimo lugar, se puede observar que, salvo Quintiliano y Paulo Festo, que son de fecha más temprana, los otros autores entran dentro de las dos características típicas de las fuentes isidorianas: latinas y tardoantiguas.

En octavo lugar, hay que destacar que la esencia del pensamiento musical de Isidoro de Sevilla lo constituyen las fuentes cristianas. Isidoro es un obispo y, por tanto, las fuentes patrísticas son las más importantes y las más influyentes para él a la hora de elaborar sus reflexiones sobre la música, aunque la dependencia de estas (y del propio Isidoro) con la musicología pagana es más que evidente.

Por último, en noveno lugar, hay que destacar que existe un considerable número (aunque su porcentaje apenas sobrepase el 30%¹¹⁰³) de reflexiones isidorianas sobre las que me ha sido imposible determinar la fuente utilizada.

Fuera de estas afirmaciones no se pueden establecer muchas más reglas de carácter general, pues ya es en cada caso de manera individual donde se tiene que valorar la relación existente entre Isidoro y la fuente utilizada, la tradición musicológica anterior y su contexto cultural; y, además (y lo más importante), valorar la verdadera opinión del doctor hispalense en relación a lo que escribe. Por tanto, el lector deberá acudir a cada caso particular para comprobar estos aspectos.

16.2. CUADRO SINÓPTICO DE LAS REFERENCIAS MUSICALES ISIDORIANAS MÁS IMPORTANTES Y SUS POSIBLES FUENTES E INFLUENCIAS

A continuación se expone una tabla sinóptica distribuida por capítulos con las principales referencias musicales analizadas a lo largo de toda la tesis y las posibles fuentes utilizadas por Isidoro para su redacción.

Ha de notarse que en esta tabla solo van incluidas por estricto orden de aparición la mayoría de las reflexiones isidorianas que he considerado principales y que han sido analizadas y expuestas a lo largo de la tesis. Ni mucho menos se recogen todas las referencias musicales de Isidoro utilizadas y relativas a estos temas, mucho más numerosas que las que aquí se exponen. Para obtener una información más exhaustiva

¹¹⁰³ Para el cálculo de este porcentaje se han tenido en cuenta las reflexiones isidorianas analizadas a lo largo de la tesis que he considerado que tenían que estar relacionadas con su fuente; no todas las reflexiones. En aquellos casos en los que no he podido localizar dicha fuente, lo he indicado expresamente, generalmente en el cuerpo del texto, aunque, en algunos casos, también en notas al pie.

sobre todas las reflexiones isidorianas sobre un determinado tema, debe consultarse el apartado siguiente (el 16.3) y, sobre todo, el apartado o los apartados correspondientes de cada capítulo de acuerdo con el índice general.

En la columna central escribo la posible fuente en la que Isidoro se ha basado. Tan solo escribo dicha fuente en esta columna cuando considero que tengo argumentos suficientes para hacerlo (demostrados en el capítulo correspondiente).

En la columna de la derecha hago referencia a otros fragmentos (evidentemente, no a todos; incluso no hago referencia a fuentes mencionadas a lo largo de la tesis) en los que también se ve reflejada la idea expuesta en la referencia de la columna de la izquierda. En algunas ocasiones estos fragmentos están en esa columna porque no tengo la certeza de que Isidoro los utilizase como fuente. En otras ocasiones están porque no he encontrado una posible fuente directa y creo conveniente señalarlos para orientar al lector con un solo golpe de vista sobre la posible tradición textual de estas ideas. Por último, en otras ocasiones, y a pesar de encontrar la posible fuente directa, los he señalado debido a su importancia. No obstante, vuelvo a repetir que es en cada capítulo donde se ofrece la información y, por tanto, la justificación pertinente sobre la inclusión o no de cada uno de estos fragmentos en dicha tabla. Además, es en los capítulos donde se ofrecen las distintas tradiciones musicológicas de las noticias expuestas por Isidoro y, por tanto, se ofrecen muchas más fuentes anteriores que tratan los temas de la referencia de la columna de la izquierda.

ISIDORO	POSIBLE FUENTE DIRECTA	IDEA REFLEJADA EN
CAPÍTULO 7		
<i>Etym.</i> 3.14.1	Cassiod.Inst.2.5.1	
<i>Lib.Num.</i> 10.53	<i>Aug.Doctr.christ.</i> 2.17.27	
CAPÍTULO 8		
Espectáculos (crítica)		
<i>Etym.</i> 18.16.1	Tert. <i>Spect.</i> 15	
<i>Etym.</i> 18.16.3	Tert. <i>Spect.</i> 5.4	
<i>Etym.</i> 18.16.3	Tert. <i>Apol.</i> 38	
<i>Etym.</i> 18.41.3	Tert. <i>Spect.</i> 8-9	
<i>Etym.</i> 18.59	Tert. <i>Apol.</i> 38.4	
Teatro (crítica)		
<i>Etym.</i> 18.51	Tert. <i>Spect.</i> 10.8-9	
<i>Etym.</i> 18.42.2		Iuu.3.62-64
<i>Theatrum</i>		
<i>Etym.</i> 18.42.1, <i>Etym.</i> 15.2.34		Seru. <i>Aen.</i> 5.288 Cassiod. <i>Var.</i> 4.51.5

<i>Scena</i>		
<i>Etym.</i> 18.43		Varro. <i>Fr.</i> 226.1 Seru. <i>Aen.</i> 1.164 Casiod. <i>Var.</i> 4.51.6
<i>Orcistra</i>		
<i>Etym.</i> 18.44		
<i>Tragoedus. Comoedus</i>		
<i>Etym.</i> 18.45, 18.46		Lact. <i>Inst.</i> 6.20.27-28, Firm. <i>Math.</i> 8.20.7, Casiod. <i>Var.</i> 4.51.7, Diom. <i>Gramm.</i> 3.487-488
<i>Etym.</i> 8.7.5	Diom. <i>Gramm.</i> 3.487	
<i>Etym.</i> 8.7.6	Diom. <i>Gramm.</i> 3.488	
<i>Thymelicus</i>		
<i>Etym.</i> 18.47		Vitr.5.7.2, Poll.4.123
<i>Scenicus</i>		
<i>Etym.</i> 10.253		
<i>Artifex (scenicus)</i>		
<i>Etym.</i> 18.16.2		
<i>Histrion</i>		
<i>Etym.</i> 18.48	Cipr. <i>Ad. Donat.</i> 8, <i>Ep.</i> 2.1.2, Lact. <i>Inst.</i> 6.20.29, Firm. <i>Math.</i> 6.31.39, Fest.89	Hier. <i>Ep.</i> 43.2, Aug. <i>Doctr. Christ.</i> 2.3
<i>Mimus</i>		
<i>Etym.</i> 18.49		Lact. <i>Inst.</i> 6.20.30-31, Tert. <i>Apol.</i> 15.1, Firm. <i>Math.</i> 3.12.17, Diom. <i>Gramm.</i> 1.491.16
<i>Saltator</i>		
<i>Etym.</i> 18.50	Fest.438	Varr.LL.5.85
<i>Ecc. Off.</i> 1.41	Caes. <i>Arel. Serm.</i> 192.1-4	
<i>Hypocrita</i>		
<i>Etym.</i> 10.118-120	Ps. <i>Aug. Serm.</i> 62.9	Quint.2.17.12, Suet. <i>Nero.</i> 24.1
Música pagana antigua: usos sociales y religiosos		
<i>Etym.</i> 3.15.2-3	Quint.1.10.10, 1.10.19, 1.10.20	Casiod. <i>Inst.</i> 2.5.2 Arist. <i>Quint.</i> 2.4
CAPÍTULO 9		
<i>Jubal</i>		
<i>Chron.</i> 14, <i>Etym.</i> 3.15.1, <i>Etym.</i> 3.21.2		LXX. <i>Ge.</i> 4.21
Curetes, coribantes y dáctilos ídeos		
<i>Chron.</i> 51	Hyer. <i>Chron.</i> col.285-286	
<i>Etym.</i> 14.6.16	Solin.11.5-6	
<i>Moisés</i>		
<i>Ecc. Off.</i> 1.3.1	Nicet. <i>Psalm.</i> 1	LXX. <i>Ex.</i> 15
<i>Ecc. Off.</i> 1.4.1	Nicet. <i>Psalm.</i> 1	LXX. <i>Ex.</i> 15
<i>Quaest. Ex.</i> 20.1		Nicet. <i>Psalm.</i> 1, LXX. <i>Ex.</i> 15

<i>Prooem.22</i>	<i>LXX.Dt.32</i>	
<i>Ecc.Off.1.12.2, Etym.6.2.16</i>	<i>Hyer. in.Psalm.praef.</i>	<i>LXX.Ps</i>
Lino y Anfión		
<i>Chron.63-64, Etym.3.15.1</i>	<i>Hyer.Chron, col 297</i>	
<i>Chron.72</i>	<i>Hyer.Chron, col 305</i>	
Apolo		
<i>Chron.74, Etym.3.21.2, Etym.4.4.1</i>		
Mercurio y Orfeo		
<i>Chron.77a, Etym.3.21.6</i>		
<i>Etym.3.21.8-9</i>	<i>Seru.Georg.4.463</i>	<i>Nic.Exc.1, Boet.Mus.1.20</i>
Filamón		
<i>Chron.77b</i>	<i>Hyer.Chron, col 308</i>	
Hércules		
<i>Chron.79</i>	<i>Hyer.Chron, col 309</i>	
David		
<i>Quaest.in I Reg.9.3</i>	<i>Aug.Ciu.17.14</i>	
<i>Quaest.in Ge.Praef.</i>	<i>Aug.Faust.22.94</i>	
<i>Lib.Num.10.56</i>		<i>LXX.Ps.32.2</i>
<i>Ecc.Off.1.5.1, Etym.6.19.11</i>	<i>Aug.In psalm.4.1, Nicet.Rem.Psalm.1</i>	<i>LXX.1Reg.16.1.13</i>
<i>Ecc.Off.2.12.1</i>		<i>LXX.1Pa.25</i>
<i>Ecc.Off.1.12.2, Etym.6.2.16</i>	<i>Hyer. in.Psalm.praef.</i>	<i>LXX.Ps</i>
<i>Ecc.Off.1.6.1, Etym.1.39.17</i>		
Transmisión oral de la música		
<i>Etym.3.14.2</i>	<i>Aug.Ord.2.14.41</i>	
Pitágoras		
<i>Etym.3.15.1</i>	<i>Cassiod.Inst.2.5.1</i>	<i>Boet.Mus.1.10-11, Nic.Harm.6</i>
Hilario de Poitiers		
<i>Ecc.Off.1.6.2</i>	<i>Hyer. In Gal.2.3</i>	
Ambrosio de Milán		
<i>Ecc.Off.1.6.2</i>	<i>Paul.Med.Vit.Ambr, col. 33-34</i>	
<i>Ecc.Off.1.7</i>		
<i>Vers.6</i>		
Leandro de Sevilla		
<i>Vir.Ill.28</i>		
CAPÍTULO 10		
<i>Disciplina, ars, scientia</i>		
<i>Etym.1.1.1</i>	<i>Cassiod.Inst.2.Praef.4</i>	<i>Aug.Soliloq.2.11</i>
<i>Etym.1.1.2, Etym.1.5.2</i>	<i>Cassiod.Inst.2.Praef.4</i>	
<i>Etym.1.1.3</i>	<i>Cassiod.Inst.2.3.20</i>	<i>Cassiod.Inst.2.3.1</i>
<i>Sent.2.1.8</i>		
Listado 1		
<i>Etym.1.2.1-3</i>	<i>G: Cassiod.Inst.1.1, R, D:Cassiod.Inst.2.Praef.4 Ge: Cassiod.Inst.2.6.1</i>	<i>Arit: Cassiod.Inst.2.4 M: Cassiod.Inst.2.5.1</i>

	Ast: Cassiod. <i>Inst.</i> 7.1	
Listado 2		
<i>Etym.</i> 2.24.4		
Listado 3		
<i>Etym.</i> 2.24.10	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.4	
Listado 4		
<i>Etym.</i> 2.24.14		Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.4
Listado 5		
<i>Etym.</i> 2.24.15	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.6	
Listado 6		
<i>Etym.</i> 3. <i>Praef</i>	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.4, <i>Inst.</i> 2.3.21	
Listado 7		
<i>Etym.</i> 3. <i>Praef</i>	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.21	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.6
Listado 8		
<i>Etym.</i> 4.13.1-5	M: Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.9	
Listado 9		
<i>Diff.</i> 2.38.150		Cassiod. <i>Var.</i> 3.52, Hyer. <i>adv.Pelag.</i> 1.22
Listado 10		
<i>Diff.</i> 2.38.151-152	G: Cassiod. <i>Inst.</i> 2.6.1-2 Ast: Cassiod. <i>Inst.</i> 7.1	M: Cap.9.930, Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.1, 2.5.4
Listado 11		
<i>Lib.Num.</i> 8.44		Cassiod. <i>Var.</i> 3.52, Hyer. <i>adv.Pelag.</i> 1.22
CAPÍTULO 11		
Música de las esferas		
<i>Etym.</i> 3.16.1	Quint.1.10.11-13, Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.8	Mart.Cap.9.921-922, Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.2
<i>Etym.</i> 3.22.2		
<i>Quaest.in I Reg.</i> 9.3	Aug. <i>Ciu.</i> 17.14	
<i>Quaest.in I Reg.</i> 9.4	Nicet. <i>Psalm.</i> 1	
Medias aritmética, geométrica y armónica		
<i>Etym.</i> 3.8		Theo.Sm. 2.33, 2.54, 2.61, Mart.Cap.7.736
<i>Etym.</i> 3.13		
<i>Etym.</i> 3.22.1		Theo.Sm.2.61
CAPÍTULO 12		
El <i>ethos</i> musical		
<i>Etym.</i> 3.16.1	Quint.1.10.25	
<i>Ecc.Off.</i> 1.5	Aug. <i>Conf.</i> 10.33.49-50	
<i>Ecc.Off.</i> 1.6.1	Aug. <i>Ep.</i> 55.18.34	
<i>Sent.</i> 3.7.31-32		Aug. <i>In.Psalm.</i> <i>Praef.</i> , Ambr. <i>in.Psalm.</i> 118. <i>Praef.</i> , Nicet. <i>Psalm.</i> 1
<i>Ecc.Off.</i> 2.12.2		
<i>Etym.</i> 7.12.24		
<i>Etym.</i> 11.3.30-31	Seru. <i>Aen.</i> 5.864	
Música y educación		

<i>Etym.</i> 3.15.2		Quint.1.10.9, 1.10.10
Meloterapia		
<i>Etym.</i> 3.16.3	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.2	Cens.12, Mart.Cap.9.926
<i>Etym.</i> 4.13.3	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.9	Cens.12.4, Mart.Cap.9.926
<i>Etym.</i> 4.4.1		
<i>Etym.</i> 3.16.3	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.8, 2.5.9	
<i>Quaest.in I Reg.</i> 9.4	Nicet. <i>Psalm.</i> 1	
<i>Quaest.in I Reg.</i> 12	(Ps)Eucher. <i>in I Reg.</i> 19	
Música, ejército y trabajo		
<i>Etym.</i> 3.16.2	Quint.1.10.14, 1.10.16	Cens.12.3, Mart.Cap.9.925
<i>Reg.Monach.</i> 5.5	Aug. <i>Op.Monach.</i> 17.20, Cypr. <i>Hab.Uirg.</i> 11	Hyer. <i>Ep.</i> 46.12
Música, animales y naturaleza		
<i>Etym.</i> 3.16.3	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.8	Quint.1.10.9
<i>Etym.</i> 12.1.19	Solin.19.11	Mart.Cap.9.927, Plin. <i>HN.</i> 8.114
<i>Etym.</i> 12.6.11	Solin.12.5	Mart.Cap.9.927, Plin. <i>HN.</i> 9.23
CAPÍTULO 13		
<i>Diff.</i> 1.148		
<i>Diff.</i> 1.149		
<i>Etym.</i> 3.19.2		LXX. <i>Ios.</i> 6.4-20, Verg. <i>Aen.</i> 3.556, <i>Aen.</i> 9.503
<i>Etym.</i> 3.18.2	Aug. <i>Doctr.Christ.</i> 2.17.27	Aug. <i>Ord.</i> 2.14.39, <i>inPsalm.</i> 150.8
<i>Lib.Num.</i> 4.18	Aug. <i>inPsalm.</i> 150.8	Aug. <i>Doctr.Christ.</i> 2.17.27, <i>Ord.</i> 2.14.39
<i>Etym.</i> 3.19.1		
<i>Etym.</i> 3.19.8		Aug. <i>Conf.</i> 12.29
<i>Diff.</i> 2.11.30		Aug. <i>Conf.</i> 12.29
<i>Sent.</i> 1.8.6		Aug. <i>Conf.</i> 12.29
<i>Etym.</i> 11.1.46		Ambr. <i>Hex.</i> 6.9.62
<i>Etym.</i> 3.19.2	Diom. <i>Gramm.</i> 2.420	
<i>Etym.</i> 10.169		
<i>Etym.</i> 11.1.22		
<i>Etym.</i> 11.1.46	Lact. <i>Opif.</i> 8.8	
CAPÍTULO 14		
Definiciones de la música		
<i>Etym.</i> 2.24.15	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.6	
<i>Etym.</i> 3.Praef	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.3.21	
<i>Diff.</i> 2.38.151		Mart.Cap.9.930
<i>Etym.</i> 3.14.1		Aug. <i>Mus.</i> 1.2.2
<i>Lib.Num.</i> 10.53		
<i>Etym.</i> 1.2.2		Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.1
CAPÍTULO 15		
División aristoxénica		
<i>Etym.</i> 3.17	Cassiod. <i>Inst.</i> 2.5.5	
<i>Diff.</i> 2.38.151	Mart.Cap. 9.936	
<i>Etym.</i> 1.39.1-3		

División Agustiniiana		
<i>Etym.</i> 3.18	Aug. <i>Doctr.Christ.</i> 2.17.27	Aug. <i>Ord.</i> 2.14.39, <i>inPsalm.</i> 150.8
<i>Lib.Num.</i> 4.18	Aug. <i>inPsalm.</i> 150.8	Aug. <i>Ord.</i> 2.14.39, <i>Doctr.Christ.</i> 2.17.27
<i>Etym.</i> 3.19.1	Aug. <i>Ord.</i> 2.14.39	
<i>Etym.</i> 3.19.2		Aug. <i>Ciu.</i> 22.24, Fav. <i>Eul.</i> 22.5
<i>Etym.</i> 3.20.1	Casiod. <i>Inst.</i> 2.5.6	
<i>Etym.</i> 3.21.1	Casiod. <i>Inst.</i> 2.5.6	

16.3. ASPECTOS HISTÓRICOS Y FILOSÓFICOS

Una aportación fundamental de esta tesis doctoral ha sido la consideración de la totalidad de las referencias musicales isidorianas, repartidas a lo largo de toda su obra, consideración que no se observa en ningún trabajo anterior (incluidos los estudios más importantes); sino más bien al contrario, ya que la mayoría de ellos (no todos) tienen en cuenta únicamente los fragmentos textuales musicales más conocidos de Isidoro, ignorando otros muchos fragmentos de temática musical, cuando ya se ha demostrado que son precisamente estos fragmentos los que, en muchas ocasiones, marcan la diferencia entre el doctor hispalense y otros autores tardoantiguos o altomedievales. Como ejemplo pueden valer la gran mayoría de los capítulos de esta tesis, contruidos en gran parte por este tipo de reflexiones localizadas en lugares menos conocidos.

Para evitar que el desconocimiento de las fuentes siga marcando los estudios musicales isidorianos en el futuro, dediqué el capítulo 6 a señalar, sacar a la luz, clasificar y, en muchos casos, comentar todas las reflexiones sobre la música que se reparten por toda la obra de Isidoro; aportación totalmente novedosa y elemental.

Según la importancia y el lugar que tienen las referencias musicales en el texto isidoriano, establecí dos categorías (C1 y C2), además de una categoría especial que denominé Categoría 0 (C0) para referirme a aquellas obras (no a las referencias) en las que no aparece ninguna referencia musical. Recomendando al lector que, en caso de que no lo haya hecho, acuda al capítulo 6 para poder ver la exposición completa. No obstante, y a modo de resumen, voy a dividir las obras de Isidoro en tres grupos de acuerdo con la calidad y la cantidad de las reflexiones musicales que contienen, reflexiones ya comentadas en dicho capítulo.

Desde este punto de vista, en primer lugar, se puede observar un grupo constituido por obras que contienen importantísimas referencias musicales, referencias

transcendentales, muchas de ellas utilizadas en esta tesis. Este grupo está constituido por la mayoría de las obras del doctor hispalense. Son las siguientes: los dos libros de diferencias, *Sobre los oficios eclesiásticos*, el *Libro de los números*, las *Sentencias*, la *Crónica*, la *Regla de los monjes*, las *Cuestiones*, las *Etimologías* (todos los libros contienen importantes referencias musicales a excepción de los libros XIII, XVI, XVII y XX, en los que no aparece nada relacionado con la música), los *Versos*, los cánones del IV Concilio de Toledo y la *Benedictio lucernae* y otras obras menores de carácter lírico atribuidas a Isidoro y comentadas en ese mismo capítulo.

En segundo lugar, se puede observar otro grupo constituido por obras cuyas noticias musicales pertenecen en su mayoría a la C2. Estas obras son los *Proemios*, *Sobre la vida y muerte de los padres*, *Sobre hombres ilustres*, *Sobre el universo*, las *Alegorías* y *Sobre la fe católica contra los judíos*. No obstante, también contienen reflexiones musicales interesantes, siendo algunas de ellas utilizadas en esta tesis.

Por último, tenemos el grupo de obras pertenecientes a la C0, que no contienen ninguna reflexión musical. Estas obras son los *Sinónimos*, el *Libro sobre las herejías* y las *Historias de los godos, vándalos y suevos*.

Por tanto, si se tiene en cuenta la enorme cantidad de obras pertenecientes al primer grupo y se compara con la atención dedicada a las mismas en los estudios musicológicos existentes, resulta más que evidente el estado de desconocimiento y semiabandono en el que se encuentra el pensamiento musical isidoriano, haciendo más destacable aún la nueva dimensión que ha adquirido dicho pensamiento tras el análisis realizado en esta tesis.

Absolutamente todas las reflexiones musicales que se pueden leer en la obra de Isidoro hay que entenderlas desde una doble vertiente (o desde alguna de las caras de esta doble vertiente) que se ha venido comentando: su papel como padre de la Iglesia y su papel como enciclopedista.

Isidoro fue un recopilador y un enciclopedista excepcional, probablemente el mejor de finales de la Antigüedad y comienzos de la Alta Edad Media. En una época en la que el saber antiguo pagano se estaba diluyendo en el olvido de los siglos y se mantenía fundamentalmente a través de fuentes secundarias (en su mayoría escolares y patrísticas), el doctor hispalense utilizó su poder, sus recursos, su cultura, su inteligencia y su trabajo para producir una obra que salvara lo más genuino y esencial del rico pensamiento musical clásico grecolatino, exponiéndolo en diferentes lugares de su obra.

Del mismo modo, Isidoro, padre y doctor de la Iglesia, fue la cabeza más visible de la Iglesia hispanovisigoda. Desde esta posición (aparte de su contribución activa al desarrollo del rito hispánico y su música) también recogió, creó y transmitió un sobresaliente corpus de noticias musicales referentes a todos los ámbitos musicológicos existentes en su época y procedentes tanto de la cultura grecolatina como de la judeocristiana, haciendo referencia en muchísimos casos a su propio contexto musical. Desde estos dos puntos de vista, el enciclopédico y el patrístico (a menudo, mezclados) es desde donde hay que entender la totalidad de las reflexiones musicales isidorianas, ya que fueron las dos facetas que marcaron y caracterizaron tanto su pensamiento musical como el resto de su obra. En este sentido, el pensamiento musical isidoriano oscilará entre la tradición musicológica técnica anterior, que recoge como enciclopedista, y su visión cristiana de la música como padre de la Iglesia.

No obstante, en relación a la opinión de Isidoro sobre la música y la musicología pagana antigua, se deben concretar mucho más estas posturas.

Es evidente que Isidoro utiliza con mucha frecuencia fuentes patrísticas, por lo que, en algunos momentos de su obra, se ha podido comprobar claramente cómo la opinión de Isidoro en relación a la música pagana de la Antigüedad es heredera de la gran tradición patrística de carácter polémico (antipagano) que, a su vez, se remonta a la primera literatura patrística polémica y apologética cristiana. Esta postura es la menos frecuente en la obra de Isidoro, aunque es observable en aspectos tan importantes como gran parte de los relacionados con la música escénica, que suele ser criticada.

Sin embargo, la gran mayoría de las noticias sobre la música y la musicología paganas observables en la obra de Isidoro no tienen ese carácter polémico, aspecto que es debido, por un lado, a la tradición cultural anterior y las fuentes utilizadas y, por otro lado, al particular contexto cultural isidoriano.

Por un lado, Isidoro es heredero de la literatura patrística anterior (a la vez que la utiliza como fuente) y de su interés por salvaguardar los distintos aspectos culturales clásicos (a diferentes niveles: filosófico, educativo, literario, político, artístico, musicológico...) que no entran en conflicto directo con el cristianismo y que, además, pueden servir para apuntalar filosófica, teológica y culturalmente la religión y la cultura cristianas. A esta literatura de origen patrístico hay que sumar toda la enorme cantidad de materiales escolares de naturaleza enciclopédica e isagógica de muy diversa índole y temática (en su mayoría en forma de compendios o comentarios) que proliferaron por la Antigüedad

Tardía y que transmitieron lo que pudieron del antiguo saber clásico; materiales que, evidentemente, Isidoro también utilizó como fuentes.

Por otro lado, hay que tener en cuenta el particular contexto cultural isidoriano, ya que, tras realizar un análisis en profundidad de la realidad religiosa de la Hispania de Isidoro partiendo, en primer lugar, de las fuentes literarias conservadas, y, en segundo lugar, de la bibliografía existente, demostré que el contexto de carácter polémico entre las culturas y las religiones pagana y cristiana que dio lugar a la literatura patristica (y pagana) de épocas anteriores estaba prácticamente extinguido en la época de Isidoro debido a la casi total eliminación de la religión y los ritos paganos en la Península. A esto hay que sumar la consideración de Isidoro como un hombre de su tiempo, pues sus funciones como obispo, a las que supedita todo lo demás, no le impiden desarrollar su labor como intelectual. Siendo consciente (y partícipe) de la situación cultural de su época, tratará de salvaguardar para la posteridad distintos aspectos de una cultura, la grecorromana, que estaba próxima a la desaparición y no representaba un gran peligro para la supremacía de la Iglesia y el cristianismo en la Península, tratando de incorporarlos y conciliarlos (al igual que ya hicieron otros tantos padres de la Iglesia antes que él), en la medida de lo posible, dentro de su cultura (completamente cristiana), siempre que esto no la sitúe en un lugar inferior en relación a la pagana, tal y como se ha podido comprobar en bastantes ejemplos a lo largo de esta tesis (recuérdese el caso paradigmático de Jubal y Pitágoras en relación a la invención de la música).

Por tanto, la posición de Isidoro ante la música y la musicología pagana antigua siempre ha de analizarse dentro de una triple vía, que se puede condensar de la siguiente manera: la vía (patristica) polémica, la vía enciclopédica (que puede ser patristica o no) y la vía (patristica) transmisora de los conocimientos paganos asimilados dentro de la propia cultura y religión cristianas.

Si tenemos en cuenta todo lo dicho en esta tesis doctoral, se ha podido comprobar cómo esta triple vía se cumple en la totalidad de las reflexiones isidorianas musicales relacionadas con el mundo antiguo. En la mayoría de las ocasiones, Isidoro elabora su pensamiento musical partiendo de ideas musicales (y no musicales) de claro origen pagano grecolatino, muchas de las cuales llegan a Isidoro “cristianizadas” a través de otros grandes padres de la Iglesia anteriores (tal y como ocurre, por ejemplo, con muchos de los contenidos expuestos en los capítulos 10-15 o parte del 9). En menos ocasiones, Isidoro se convierte en un transmisor erudito de distintos usos de la música de la Antigüedad, incluidos usos relacionados con la religión y los actos culturales y

sociales paganos, así como de otras tantas noticias musicales y musicológicas relacionadas con el mundo antiguo pagano grecolatino (tal y como ocurre, por ejemplo, con todo lo expuesto en la tercera parte del capítulo 8 y partes de los capítulos 9-15). Por último, y solo en un número muy reducido de ocasiones, se pueden observar algunas excepciones en las que el obispo hispalense sí muestra una actitud crítica hacia la música de los dioses paganos, los ritos y los actos sociales y culturales asociados a ellos (tal y como ocurre con muchas de las referencias al teatro y al resto de espectáculos, analizadas en la segunda parte del capítulo 8).

Centrándonos en esta última faceta, la faceta más polémica de Isidoro, ya se concretó el objeto y el fundamento de sus críticas. De manera general, los espectáculos son criticados fundamentalmente por su origen (*Etym.*18.16, *Etym.*18.41.3, *Etym.*18.59), ya que Isidoro considera que fueron creados para honrar a los dioses, aunque también asocia estos espectáculos al mal, al demonio y a los espíritus de Satanás. No obstante, en otras ocasiones (*Etym.*18.59), lo que critica es la inmoralidad y la crueldad de los mismos. Además, en el caso concreto del teatro, el obispo hispalense centra sus críticas en la inmoralidad y en su asociación con los dioses paganos (*Etym.*18.42.2, *Etym.*18.51).

En su momento demostré que las reflexiones que expone Isidoro sobre los espectáculos de gladiadores y circenses son anacrónicas, pues tanto las fuentes primarias como la crítica señalan que estas prácticas no se realizaban en la Península no solo en la época isidoriana, sino, como mínimo, en los dos siglos anteriores. Por tanto, estas reflexiones se han de considerar como una advertencia dirigida a sus contemporáneos para ilustrarles acerca de los peligros derivados del paganismo antiguo. Sin embargo, sí que parecen justificadas las opiniones de Isidoro de Sevilla en relación a las prácticas teatrales, ya que debieron continuar realizándose en la Hispania visigoda, aunque de una manera mucho más modesta que en la época imperial. El obispo hispalense, siendo plenamente consciente de la realización de estas prácticas, no desaprovecha la ocasión de advertir a sus contemporáneos del peligroso origen pagano de estas artes, de la inmoralidad de lo que allí se representa y de los peligros que corre quien asiste o participa en estas representaciones, siendo todo ello absoluta y tajantemente reprobado por la Iglesia.

Del mismo modo, Isidoro expone importantísimas reflexiones musicales (*Etym.*18.42-50, *Etym.*8.7.5-7, *Etym.*10.118-120, *Etym.*10.253, *Etym.*15.2.34, y, menos importantes, *Chron.*174, 179, *Etym.*3.19.1, *Etym.*5.39.19 y *Etym.*19.34.5-6) sobre diferentes aspectos del teatro relacionados con la representación, especialmente sobre sus intérpretes. A pesar de que el carácter polémico de alguna de estas noticias (la mitad aproximadamente, aspecto que depende generalmente de la fuente utilizada) quede justificado por el contexto histórico y la realidad escénica de la época isidoriana, lo cierto es que el contenido de estas reflexiones (lo que describen) no solo es anacrónico en relación al propio Isidoro, sino también, en algunos casos, es anacrónico en relación a lo que dicen el resto de esas mismas reflexiones, ya que el doctor hispalense mezcla elementos del teatro clásico con otros posteriores como el mimo o la pantomima; prácticas que Isidoro tan solo pudo conocer a través de fuentes secundarias, puesto que las artes escénicas de la Hispania visigoda poco tenían que ver con las grandes tragedias y comedias clásicas, incluso con el mimo y la pantomima de siglos posteriores. En la época isidoriana las artes escénicas debieron ser mucho más humildes, siendo reducidas al ámbito privado, consistiendo en pequeñas representaciones relacionadas con la mímica (no con el mimo clásico como género dramático) o en pequeñas historietas, quizás alguna de ellas de carácter picante.

Entre las reflexiones sobre la música escénica, ocupan un lugar especial las descripciones de carácter etimológico y formal del teatro como edificio (define el teatro, la escena y la orquesta en *Etym.*18.42-44). El propio Isidoro pudo contemplar con sus propios ojos los muchos teatros conservados (aunque sin uso escénico) en la Península. Es muy importante destacar que incluso estas noticias, por diferentes motivos que ahora no voy a volver a comentar, también hacen referencia a realidades anacrónicas.

Isidoro critica a los antiguos actores trágicos y cómicos en *Etym.*18.45-46, utilizando para referirse a ellos los términos *comoedus* y *tragoedus* en la práctica totalidad de las ocasiones, mientras que usa los términos *tragicus* y *comicus* (por ejemplo en *Etym.*8.7.5-7) para referirse a los autores de tragedias y comedias (la única excepción en la que utiliza el término *comicus* para referirse a un actor es *Etym.*18.43), observándose una interesante uniformidad de criterios a la hora de utilizar un término u otro. Es preciso indicar que Isidoro tan solo critica a los *tragoedi et comoedi* en *Etym.*18.45-46, mientras que en el resto de ocasiones en las que aparecen esos términos (especialmente importante es el fragmento 8.7.5-7, y a distancia muy lejana *Etym.*18.44, *Chron.*174, 179, *Etym.*3.19.1, *Etym.*5.39.19 y *Etym.*19.34.5-6) no emite juicio de valor alguno.

La lista de oficios escénico-musicales continúa con el *thymelicus* (*Etym.*18.47), término referido a los músicos de la escena, situados en la orquesta, y, por tanto, referido a una realidad perteneciente a épocas pasadas; el *histrion* (*Etym.*18.48, en la mayoría de las ocasiones aparece la grafía *strion*), referido al pantomimo clásico, oficio que es descrito de manera muy completa, siendo criticado con mucha dureza (siguiendo la costumbre de otros padres de la Iglesia); el *mimus*, definido funcionalmente (sin emitir juicio de valor alguno) con sus características clásicas en *Etym.*18.49; el *hypocrita*, definido en *Etym.*10.118-120 con mucha profundidad (aspecto que llama la atención, ya que se trata de la noticia más extensa de todo el Libro X de las *Etimologías*), ofreciendo dos acepciones distintas (la de actor o intérprete escénico en general y la de persona falsa, que simula) recogidas por la tradición anterior; *scenicus* (*Etym.*10.253), los actores situados en la escena (diferenciándolos de los *thymelici*); y *artifex* (*scenicus*), término utilizado para hablar del oficio de actor de manera general (*Etym.*18.16.2). Es importante hacer notar cómo, al contrario de lo que ocurre con el resto de oficios escénicos, Isidoro utiliza el tiempo presente para referirse al *scenicus* (*Etym.*10.253). Si tenemos en cuenta este detalle, junto a la vaga descripción general que ofrece del término y el lugar que ocupa dentro de su obra (único término que está en el Libro X junto con el de *hypocrita*), estamos en condiciones de pensar que, quizá, en esta ocasión el obispo hispalense sí que se pueda estar refiriendo a los intérpretes escénicos que perduraban en su época que, como he comentado, realizaban sencillísimas representaciones que también podían englobar canto, gesto y danza.

También resultan muy interesantes las referencias a la danza (*Etym.*18.50, *Ecc.Off.*1.41 y *Etym.*3.21.11), práctica que, como es obvio, continuó desarrollándose durante la época hispanovisigoda. Sin embargo, tan solo el capítulo *Etym.*18.50 está relacionado directamente con la danza del teatro antiguo pagano, aunque en dicho capítulo Isidoro se limita a exponer la etimología de los bailarines sin describir en ningún momento su función en la escena ni emitir juicio de valor alguno. En *Ecc.Off.*1.41, sin embargo, las danzas que describe (danzas de origen pagano realizadas, al menos, en la Galia) son criticadas con dureza.

Si interesantes son las reflexiones sobre la música escénica, no lo son menos las referidas a los usos religiosos y sociales de la música pagana antigua (*Etym.*3.15.2-3).

El doctor hispalense aporta valiosísima información sobre una serie de prácticas musicales y cantos; información que no es valiosa *per se*, ya que esas prácticas y esos

cantos son profundamente descritos en la literatura antigua. Su valor radica en la información que aportan sobre el propio doctor hispalense y los posibles conocimientos que se tenían de estas prácticas musicales en la Hispania visigoda. Se trata de una interesante noticia que aporta, por un lado, información de carácter general, y, por otro, información más concreta sobre los himnos a los dioses, los cantos de himeneo y los epitalamios (sobre estos cantos también se puede leer interesante información de carácter métrico y literario en *Etym.*1.39.18 o *Etym.*6.2.20), los trenos y los lamentos (reflexiones que también pueden ser completadas con otras de carácter métrico y literario en *Etym.*1.39.19, *Etym.*6.2.23-24 y *Etym.*6.2.23-24), y los escolios.

Este famoso pasaje, constituido por los capítulos 15 y 16 del Libro III de las *Etimologías*, tiene una clara influencia de origen pitagórico y platónico que se pudo transmitir a la literatura latina a través de Varrón y de ahí a Isidoro a través de Quintiliano, de manera directa o indirecta, y Casiodoro, aunque también se observan contenidos muy relacionados en otros autores más tardíos como Capela y Arístides Quintiliano y, en menor medida, otros como Censorino. No obstante, la filiación (y la relación) más clara se observa entre Quintiliano e Isidoro, hecho que sustenta todavía más la faceta enciclopédica de Isidoro, pues el obispo hispalense se limita a transmitir esos usos paganos de la música sin emitir los juicios tan característicos de la literatura patristica de carácter polémico observados en parte de sus reflexiones sobre la música escénica.

El pensamiento histórico-musical de Isidoro de Sevilla constituye una de las facetas más ricas e interesantes de su pensamiento musical. Partiendo de las concepciones de la historia de Agustín y de Eusebio (la de este último llega a Isidoro a través de Jerónimo), el obispo hispano elabora una serie de noticias musicales sobre la historia de la música a través de sus músicos; es decir, a través del papel que jugaron los grandes músicos de la historia (mitológicos, bíblicos e históricos) y sus principales aportaciones.

Esta historia isidoriana de la música se estructura a través de las noticias musicales que va exponiendo en su *Crónica*. Partiendo de la cronología de estas noticias se articulan otras tantas relativas a estos mismos temas pertenecientes a las *Etimologías*, a las *Cuestiones sobre el Antiguo Testamento*, al *Libro de los números*, a *Sobre los oficios eclesiásticos* y, en menor medida, a los *Proemios*, a *Sobre hombres ilustres* y a los *Versos*, obteniendo, por tanto, una idea bastante interesante y completa de la concepción isidoriana de la historia de la música.

Lo primero y más destacable que se puede observar en la historia de la música isidoriana es la atribución de la creación de la música a un personaje bíblico (*Chron.*14), comparando y destacando, por tanto, la cultura judeocristiana por encima de la pagana, aspecto que, como he demostrado en numerosas ocasiones, se repite en otros tantos lugares de su obra como en su tratado *Sobre el universo*, o en puntos concretos como *Etym.*1.39.11 (donde trata el origen del hexámetro), *Etym.*1.39.18 (donde comenta el origen de los epitalamios), *Etym.*1.39.19 (donde expone el origen de los trenos), *Etym.*1.42.1 (donde trata el origen de la historia) o el mismo *Etym.*3.15.1 (donde expone el origen de la música).

El personaje bíblico señalado como creador de la música es Jubal, aunque en algunos momentos de su obra Isidoro lo confunde con Tubal (*Etym.*3.15.1, 3.21.2). El atribuir a Jubal el origen de la música es un hecho muy interesante que no se encuentra en la fuente utilizada por Isidoro, Jerónimo, y no he podido observar en fuentes latinas anteriores (tan solo en una fuente griega), por lo que todo hace pensar que se trata de una innovación isidoriana inspirada directamente en la Biblia (*Ge.*4.21). Las reflexiones y las conclusiones que se pueden extraer de esta innovación, de la confusión de Jubal y Tubal, así como de las causas que condujeron a Isidoro a realizar tal innovación, son numerosas e interesantes y ya han sido analizadas en el capítulo correspondiente.

Una vez justificada la creación de la música por un personaje cristiano, Isidoro pasa a comentar el origen grecorromano de la misma, situándolo en la isla de Creta, consciente de la riquísima tradición mitológica de esa isla y de sus antiquísimas raíces humanas (*Etym.*14.6.15-16), y atribuyéndoselo a los curetes, los coribantes y los dáctilos ideos (*Chron.*51 y *Etym.*14.6.16), personajes muy interesantes desde el punto de vista musical. Isidoro también es consciente de la antigüedad de estos seres, asociándolos con el nacimiento y la infancia de Zeus en Creta.

El siguiente personaje cronológicamente hablando es Moisés, de quien, al igual que el resto de personajes bíblicos o patrísticos que aparecen en su *Crónica*, no aporta ninguna noticia musical en la misma. Por tanto, las aportaciones musicales de Moisés son descritas en otros lugares del corpus isidoriano, concretamente en *Ecc.Off.*1.3.1, 1.4.1, *Quaest.Ex.*20.1, *Prooem.*22, *Ecc.Off.*1.12.2 y *Etym.*6.2.16. Isidoro atribuye a Moisés diferentes logros musicales, entre los que destacan la creación de los coros y los himnos (*canticum*), indicando, además, que fue el primero en interpretarlos, tal y como se puede observar en la Biblia (*Ex.*15, aunque Isidoro también hace referencia en otro fragmento a *Dt.*32).

A continuación, aparecen una serie de personajes pertenecientes a la mitología grecolatina que, ordenados cronológicamente son: Lino y Anfión (*Chron.*63-64, *Etym.*3.15.1), a quienes describe como músicos destacados; Anfión en solitario (*Chron.*72), de quien cuenta el famoso episodio de la construcción de las murallas de Tebas utilizando el poder de su música; Apolo, a quien describe como creador de la lira (*Chron.*74, *Etym.*3.21.2), como protector de la música y las artes escénicas junto a las musas, Minerva y Mercurio (*Etym.*18.51); y como creador de una escuela médica que cura a través de la música (*Etym.*4.4.1); Mercurio (*Chron.*77a, *Etym.*3.21.6, *Etym.*3.21.8-9), que, además de ser descrito como protector de la música y las artes escénicas, también es descrito (contradiendo algunas de las noticias anteriores de Apolo) como creador de la lira, instrumento que entrega a Orfeo; Filamón (*Chron.*77b), a quien describe como el primero en crear los coros de Delfos; y Hércules (*Chron.*79), quien es descrito como alumno de Orfeo y Lino.

Si importantes son los personajes mitológicos, no lo son menos los bíblicos, destacando entre todos la figura del rey David y, en un segundo plano, Moisés. A parte de estos dos grandes personajes del Antiguo Testamento, el doctor hispalense destaca las cualidades musicales (menos notorias) de otros tantos personajes veterotestamentarios.

Débora es, tras Moisés, el primer personaje desde el punto de vista cronológico (*Chron.*73) y el único personaje musical (junto con Moisés) situado en la Tercera Edad del mundo (justo después de Anfión –*Chron.*72– y antes de Apolo –*Chron.*74–). Es descrita (*Ecc.Off.*1.4.2) como la siguiente persona que interpretó cánticos a Dios tras Moisés, basándose, sin duda, en el famoso pasaje del Libro de los jueces (5) en el que interpretó un cántico junto a Barac. Tras Débora aparecen otros grandes personajes (pertenecientes ya a la Cuarta Edad del Mundo) a los que Isidoro les atribuye diferentes logros musicales o poético-musicales. El obispo hispalense describe a Asaf como autor de salmos (*Etym.*6.2.16 y *Ecc.Off.*1.12.2), siendo, junto a David, el mejor compositor de salmos y los primeros en hacerlo tras Moisés (*Ecc.Off.*2.12.1). Salomón también es descrito como autor de salmos (*Etym.*6.2.16 y *Ecc.Off.*1.12.2), como autor del Libro de los proverbios, el Eclesiastés y el Cantar de los cantares (*Etym.*6.2.18-21 y *Ecc.Off.*1.12.2) y, en relación con este último libro, como creador de los epitalamios (*Etym.*1.39.18). Isidoro también describe las cualidades líricas de Isaías (*Etym.*6.2.22 y *Ecc.Off.*1.12.2) a través de la descripción de su libro bíblico, su elocuencia y los metros utilizados; y de Jeremías, a través de su libro y de sus Lamentaciones (*Etym.*6.2.23 y

Ecc.Off.1.12.2), considerándolo el creador de los trenos (*Etym.1.39.19*) por encima de Simónides.

Sin embargo, por encima de todos destaca la figura del rey David, el músico bíblico por excelencia y el personaje más importante del pensamiento musical isidoriano. Es tal la cantidad de referencias musicales que Isidoro expone sobre David y la variedad temática de las mismas que, atendiendo a este último aspecto, fueron analizadas a lo largo de tres capítulos distintos (9, 11 y 12) de esta tesis doctoral. Dentro del aspecto histórico-musical isidoriano, hay que destacar las reflexiones en las que Isidoro habla de las cualidades musicales del rey David sin hacer alusión a la famosa curación a Saúl a través de la música (*I Sam.16.14-23*). Este tipo de reflexiones son numerosas: en *Quaest.in I Reg.9.3* David es descrito como hombre erudito en el canto y la música; en *Lib.Num.11.56*, como cantor de salmos; en *Etym.6.2.16* y *Ecc.Off.1.12.2*, como compositor de salmos; en *Ecc.Off.1.5.1*, como el primer músico en componer salmos tras Moisés (esto también en *Etym.6.19.11*) y el mejor de los cantores, pues fue elegido directamente por Dios (*I Sam.16.1-13*); en *Ecc.Off.2.12.1*, como director del canto cultural, además del primero, junto con Asaf, en componer salmos tras Moisés, siendo los que mejor lo hicieron; y en *Etym.1.39.17* y *Ecc.Off.1.6.1*, como el primero en la creación y el canto de himnos de alabanza a Dios.

Isidoro también hace referencia en un interesante párrafo (*Etym.3.14.2*) a los orígenes ancestrales de la música, ligados a los del propio hombre, y a los medios de transmisión de la misma, de naturaleza oral, en los albores de la civilización helénica (y, por extensión metafórica, de la humanidad), asociando esta idea nuevamente con sus mitológicas patronas: las musas, hijas de Zeus y Mnemósine, la memoria. Es importante reseñar que dentro de este párrafo, y dentro de este contexto que hace referencia a la transmisión de la música en los albores de la humanidad, es donde se encuentra la famosa expresión en la que muchos autores han querido ver una alusión isidoriana a la ausencia de notación escrita en su época, afirmación, que, según expuse en su momento, considero que no tiene lugar, independientemente de que no haya constancia de la existencia de notación musical peninsular en la época de Isidoro o de que Isidoro no conociera los sistemas de notación musical griegos.

La exposición del pensamiento histórico-musical isidoriano termina con los logros musicales de personajes ya situados plenamente dentro del contexto cultural grecolatino. Entre estos personajes destacan las figuras de Pitágoras, a quien Isidoro considera el primer filósofo de la música griega, relacionando este logro con su famoso

episodio de los sonidos de los martillos en la fragua (*Etym.*3.15.1); Hilario de Poitiers, que es descrito como natural de la Galia, el primero en componer himnos y hombre de gran elocuencia (*Ecc.Off.*1.6.2); Ambrosio de Milán, de quien destaca su importante papel en la introducción de la himnodia y la salmodia antifonal en el Occidente latino, así como su papel en los orígenes del canto ambrosiano (*Ecc.Off.*1.6.2, 1.7, y *Vers.*6); y Leandro de Sevilla, a quien describe como autor de agradables melodías (*Vir.Ill.*28).

Estas interesantísimas y numerosas noticias, analizadas en profundidad en el capítulo correspondiente, también han permitido observar unos curiosos conocimientos y una nueva cara de la poliédrica personalidad de Isidoro hasta ahora no analizada en la bibliografía existente.

La tradición musicológica de origen pitagórico y platónico, asociada en la Antigüedad Tardía fundamentalmente al neoplatonismo, es transmitida a la Edad Media por Isidoro de Sevilla dentro del enciclopedismo y el eclecticismo típico del periodo.

Dentro de esta tradición ocupa un lugar fundamental el tratamiento de la música como disciplina liberal (y, por tanto, como disciplina del *quadrivium*). El análisis efectuado de la totalidad de los listados de las disciplinas liberales repartidos por todo el corpus isidoriano resulta fundamental para comprender la posición de Isidoro en relación a esta tradición. En dicho análisis he mostrado especial atención al número y al orden de las disciplinas que componen cada uno de los listados, a las definiciones de cada una de ellas, a la tradición literaria anterior y a las posibles fuentes utilizadas, explicando las diferentes causas que han provocado todas estas variables. Por diferentes motivos ya expuestos, estos listados, que suman doce en total, superan ampliamente el número que ya señaló Fontaine (el único que hasta ahora los había analizado con cierta profundidad). Estos listados se encuentran en *Etym.*1.2.1-3, 2.24.4, 2.24.10, 2.24.14, 2.24.15; dos de ellos en *Etym.*3.*praef.*; otro en *Etym.*4.13.1-5; dos en *Diff.*2.38.150-152; otro en *Lib.Num.*8.44; y, por último (y no menos importante), la propia ordenación de las artes liberales a lo largo de las *Etimologías*.

Exponer en unas pocas líneas las conclusiones de dichos análisis resulta imposible. Sin embargo, sí que quiero destacar tres aspectos importantes que dibujan en líneas generales el panorama de la música dentro de estos listados. En primer lugar, hay que destacar que la música forma parte de absolutamente todos los listados de las disciplinas liberales que expone Isidoro, siendo siempre una de las materias que constituyen el *quadrivium*. En segundo lugar, Isidoro expone absolutamente todos estos listados desde

su faceta de enciclopedista inspirándose, basándose o copiando fuentes anteriores que también se encuadran dentro de esa misma tradición (fuentes que por no extenderme no voy a volver a comentar). En tercer lugar, no en todos estos listados la música es definida exclusivamente desde un punto de vista especulativo como materia del *quadrivium*, ya que, en ocasiones, también incorpora elementos de su realidad práctica y sensitiva (aspecto analizado con mayor profundidad en el capítulo 14).

Tras el análisis de los conceptos isidorianos de *disciplina*, *ars* o *scientia*, he podido comprobar que, para el obispo hispalense, y siguiendo la tradición neoplatónica, estas disciplinas son portadoras una serie de conocimientos o verdades inmutables que tienen un carácter propedéutico al estudio en profundidad de la Biblia y la doctrina cristiana. La ordenación de los primeros libros de las *Etimologías* (realizada por Isidoro, Braulio o, quizá, por algún otro autor o copista en épocas posteriores) confirma este hecho. Los tres primeros libros de las *Etimologías* están dedicados a las siete artes liberales, el cuarto y el quinto (no de casualidad y atendiendo a motivos ya explicados ampliamente) a otras importantes disciplinas como la medicina y el derecho, para llegar a los libros VI-VIII, libros dedicados a los saberes cristianos, que constituyen la verdadera y última finalidad a la que conducen las disciplinas liberales. A partir de ahí, los saberes contenidos en los distintos libros de las *Etimologías* descienden en importancia.

La capital posición que ocupa Isidoro de Sevilla en la transmisión de las disciplinas liberales se debe a un doble motivo (analizado a lo largo del capítulo 10). Por un lado, el obispo hispalense es el último gran eslabón cultural y literario de raigambre clásica de una tradición que termina con él; y, a su vez, constituye el primer gran eslabón altomedieval y no itálico, representado por una gran figura de la Iglesia de su tiempo (hecho que no ocurría desde Agustín), de otra tradición que comienza en los primeros siglos de la Edad Media. Las *Etimologías* fueron concebidas en un ambiente totalmente cristiano para ilustrar a lectores mucho más alejados, geográfica y temporalmente, que los de épocas anteriores de la esencia de la cultura clásica pagana. La enorme difusión de esta obra en el Medioevo provocó que durante la Alta Edad Media, se convirtiera en la principal vía de acceso que existió en el Occidente latino al conocimiento de estas disciplinas liberales (con especial importancia en el Renacimiento carolingio), siendo fundamental en la construcción de los cimientos de la *escolástica*.

Dentro de la transmisión de esta serie de ideas asociadas al neoplatonismo tardoantiguo, se ha de situar el famoso concepto de la armonía o música de las esferas, característico de la tradición musicológica grecolatina de origen pitagórico y platónico.

El doctor hispalense también es uno de los grandes transmisores de esta idea a la Edad Media; idea que, sin embargo, adquiere unas características particulares y reconocibles en él debido tanto a su personalidad literaria como a su contexto cultural.

El obispo hispalense recoge esta tradición y expone su particular concepción mediante una doble vía: como enciclopedista tardoantiguo (*Etym.*3.16.1 y *Etym.*3.22.2), basándose directamente (o indirectamente) en otros textos de carácter técnico pertenecientes a la tradición musicológica grecolatina pagana de origen pitagórico y platónico; y como padre de la Iglesia (*Quaest.in I Reg.*9.3-4), basándose en otros textos patrísticos anteriores en los que se observa la asimilación de estos conceptos dentro del pensamiento cristiano. Estos últimos textos han pasado inadvertidos para la bibliografía existente, impidiendo constatar esta doble vía, lo que ha provocado que se haya transmitido una concepción isidoriana de la armonía de las esferas no solo mutilada, sino errónea. La concepción de la armonía de las esferas isidoriana es puramente cristiana.

Para el doctor hispalense, quien diferencia claramente los planos metafísico (y, dentro de este, uno más propiamente ontológico) y acústico señalados en su momento, es Dios el autor de esta *harmonia sonorum* que está en la base de todo lo creado, incluido el hombre, y que también sustenta, relaciona y ordena todo el universo en suma perfección (en suma armonía), desde las más altas esferas planetarias (que a su vez producen su sonido perfecto y armonizado) hasta el propio hombre, su alma y su cuerpo (el microcosmos), y, en definitiva, el resto de la creación, puesto que Isidoro también defiende la relación y la influencia de la música en el comportamiento de otros seres vivos. Por tanto, para el doctor hispalense, esa armonía de las esferas, esa *harmonia sonorum*, que también queda ejemplificada metafóricamente en la perfección y el poder de la música de David y su victoria contra el espíritu demoníaco que poseía a Saúl, es un signo máximo del poder y la grandeza de Dios, así como de la perfección de toda su obra.

Del mismo modo, interesante resulta también la visión de Isidoro sobre las famosas medias (aritmética, geométrica y harmónica) que la tradición musicológica pitagórica y platónica analizó a lo largo de toda la Antigüedad. El doctor hispalense, siguiendo esta

tradición, así como su faceta más puramente enciclopedista, recoge la existencia de estas medias situándolas dentro del Libro III de las *Etimologías* (*Etym.*3.8, *Etym.*3.13 y *Etym.*3.22.1), pero sin ser capaz de ver y explicar las relaciones existentes entre estas y la música, más allá de situarlas dentro del estudio de las materias del *quadrivium*. A esto hay que añadir los errores y las incoherencias (también hay aciertos) observables en algunas de estas medias (dejando a un lado el mal estado en el que se han conservado algunos textos, donde, en ocasiones, faltan palabras o pequeñas secciones).

El profundo análisis de estos fragmentos (que es imposible resumir en unas pocas líneas), junto al peculiar contexto cultural isidoriano y al resto del análisis efectuado a lo largo de la tesis, me condujeron hacia una nueva visión tanto de los propios fragmentos referidos como de todo el pensamiento musical isidoriano de manera general, ya que dicha visión, que explico a continuación, es aplicable y demostrable con gran parte del pensamiento musical de Isidoro.

Por un lado, estos fragmentos son uno de los ejemplos más dramáticos del gradual y secular declive que las ciencias del *quadrivium* experimentaron desde aproximadamente los siglos II y III d. C. hasta la época de Isidoro. Sin embargo, por otro lado, constituyen uno de los ejemplos más clarividentes a la hora de tener en consideración y valorar adecuadamente la obra del doctor hispalense, puesto que son la mejor muestra de cómo Isidoro es capaz de sobreponerse a un contexto cultural adverso y escribir unas reflexiones (sobre las medias) que no se pueden leer en ningún otro texto de su época ni de las décadas inmediatamente anteriores hasta la obra de Boecio, quien sí tuvo delante de sí una serie de importantísimos textos técnicos aritméticos y musicológicos griegos que pudo (y supo) adaptar al latín. Y no solo eso: estos fragmentos son una muestra del gran (y relativo) valor que tiene todo el *quadrivium* isidoriano (en especial todo lo referido a la astronomía, en primer lugar, y la música, en un segundo lugar), ya que muchos de los logros observables en la obra de Isidoro no se pueden observar en la de Casiodoro, quien, sin embargo, y al igual que Boecio, debió contar con una mayor cantidad de fuentes clásicas que hicieran referencia a este tipo de contenidos de carácter técnico (no estoy hablando de resúmenes, compendios y otras fuentes secundarias que son muy difíciles de cuantificar).

Isidoro, sin contar, quizá, con los conocimientos, las fuentes, la originalidad y la facilidad literaria de Boecio o Casiodoro, supo reponerse al gradual empobrecimiento de la música (la musicología) especulativa de origen grecolatino, acudiendo al mayor número de fuentes posible, lo que le llevó a superar en muchos momentos las

reflexiones musicales que se pueden leer en toda la obra de Casiodoro (no solo en las *Instituciones* o en los *Comentarios a los salmos*) y a ofrecer, incluso, una visión de la música más amplia que la del propio Boecio (aunque, evidentemente, no tan profunda, determinante e influyente a largo plazo), ya que Isidoro trata muchos más ámbitos de la música de los que se pueden observar en el *De musica* boeciano, ámbitos que, paradójicamente, también debieron formar parte de la realidad musical del erudito itálico.

Continuando con esta influencia de origen pitagórico-platónico (que en Isidoro adquiere una dimensión filosófica totalmente cristiana), el doctor hispalense expone una serie de ideas muy interesantes relacionadas con la influencia de la música en el espíritu del hombre (herederas del antiguo *ethos* musical) y la naturaleza, que abarcan una temática variadísima.

El obispo hispalense expone una serie de ideas sobre la influencia de la música en el espíritu del hombre en un sentido más puro. Como en tantos otros lugares de su pensamiento musical, en este caso se puede observar nuevamente la doble vía isidoriana. Por un lado, se observa cómo, desde su faceta de enciclopedista, expone una idea (*Etym.*3.16.1) relacionada directamente con la más genuina tradición filosófica pagana de origen pitagórico y platónico que Isidoro puede leer en Quintiliano. Pero, por otro lado, desde su faceta de obispo y líder de la Iglesia hispana (en este caso, como en tantos otros, su faceta más importante), el doctor hispalense expone una serie de reflexiones (*Ecc.Off.*1.5, *Ecc.Off.*1.6.1, *Sent.*3.7.31.32, *Ecc.Off.*2.12.2, *Etym.*7.12.24 y *Etym.*11.3.30-31) en las que se observa la total asimilación de estos contenidos en el pensamiento cristiano y su total convicción personal sobre la influencia de la música en el espíritu del hombre (quedando ya lejos los profundos dilemas morales que preocuparon a otros grandes padres de la Iglesia anteriores); convicción que, además, se observa en otros tantos textos de su obra en los que se puede leer cómo Isidoro anima, defiende, legisla o comenta la utilización de la música en la liturgia o comenta la utilización que hace de la música el pueblo hebreo según la *Biblia* (reflexiones que se pueden observar en *Sent.*3.7.30, 3.7.33, en 23 de los 72 capítulos de *Sobre los oficios eclesiásticos*, en *Etym.*6.2 y *Etym.*6.19, así como en muchos de los cánones del IV Concilio de Toledo, presidido por él, especialmente los cánones II, XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI).

Isidoro también expone una interesante reflexión (*Etym.*3.15.2) sobre la capital importancia que la música tuvo en la antigua educación griega, sin hacer referencia alguna a la educación hispanovisigoda, aunque, por motivos externos derivados de la propia evolución de la educación, existan curiosas coincidencias entre ambas en relación al texto que expone Isidoro.

Mucho más importantes son las reflexiones que el doctor hispalense expone sobre la *meloterapia* (*Etym.*3.16.3, *Etym.*4.4.1, *Etym.*4.13.3, *Quaest.in I Reg.*9.4 y *Quaest.in I Reg.*12), ligadas a una riquísima tradición cultural y literaria anterior. Algunas de estas reflexiones tienen carácter general y otras se centran en hechos concretos que abarcan ámbitos tan distantes como la mitología pagana, la ciencia grecolatina o la cultura bíblica. Estas reflexiones constituyen un rico muestrario del saber isidoriano sobre una disciplina que, según las fuentes conservadas, todo parece indicar que era una completa desconocida en la Hispania visigoda. Debido a ello, es difícil poder esclarecer qué pudo opinar el doctor hispalense al respecto aparte de lo expuesto en el capítulo correspondiente, aunque todo parece indicar que Isidoro debió tener la verdadera convicción de que estos usos de la música eran posibles y tenían su efecto.

El doctor hispalense también aborda un tema frecuentemente tratado en la tradición musicológica tardoantigua pitagórico-platónica de carácter técnico: cómo la música puede enaltecer el ánimo de los soldados en la batalla y ayuda a mitigar las fatigas del trabajo. Isidoro expone nuevamente estas ideas desde un enfoque enciclopédico (*Etym.*3.16.2) y desde un enfoque patrístico y cristiano (*Reg.Monach.*5.5) que la crítica no ha tenido en cuenta; enfoques que, en este caso, varían ostensiblemente, haciendo mucho más rica y compleja una idea que, desde luego, era compartida por el propio Isidoro.

Por último, el obispo hispano, desde su faceta de enciclopedista, expone una serie de reflexiones (*Etym.*3.16.3, *Etym.*12.1.19 y *Etym.*12.6.11) sobre la influencia de la música en el resto de la naturaleza y, especialmente, sobre los animales, ideas que también aparecen con cierta frecuencia en los textos literarios, incluida toda la tradición musicológica tardoantigua de carácter técnico de origen pitagórico-platónico. Debido a la total oscuridad al respecto existente en las fuentes isidorianas e hispanovisigodas en general, en este caso es muy difícil poder precisar la verdadera opinión de Isidoro sobre estos aspectos, aunque en su momento me incliné a pensar (por los motivos que expuse) que Isidoro consideraba que el poder que la música podía ejercer sobre los animales era cierto.

La concepción física del sonido de Isidoro de Sevilla ha sido, todavía en un mayor grado que el resto de temas del pensamiento musical isidoriano analizados en esta tesis doctoral, una gran desconocida para la crítica. Este hecho se debe fundamentalmente a que el doctor hispalense ofrece esta concepción a través de un conjunto de pequeñísimas reflexiones (en muchas ocasiones se reducen a una sola frase) repartidas a lo largo de toda su obra: *Diff.*1.148 y 149, *Diff.*2.11.30, *Sent.*1.8.6, *Lib.Num.*4.18, *Etym.*3.18.2, 3.19.1, 3.19.2, 3.19.8, 10.169, 11.1.22 y 11.1.46. Cada una de estas referencias alude a algún aspecto muy concreto del fenómeno sonoro, por lo que pueden pasar inadvertidas. Por tanto, únicamente tras el análisis de la totalidad de estas referencias es como se pueden entender los matices y la profundidad de la concepción físico-acústica isidoriana, definida de una manera “extrañamente” completa que abarca la totalidad del fenómeno sonoro, desde la producción del sonido, pasando por la propagación, hasta la percepción, lo que provoca que podamos calificar esta concepción como la más compleja y completa de su época.

Además, el que esta concepción físico-acústica esté constituida por un grupo de noticias tan dispares (basadas en fuentes tan distintas), provoca que en ella se den fundamentos procedentes de las dos principales concepciones físico-acústicas de la Antigüedad clásica: la pitagórico-platónica y la aristotélica, destacando por su importancia esta última, pues Isidoro concibe el sonido como movimiento, como una vibración que se produce cuando previamente ha tenido lugar una alteración del aire que se transmite al oído a través del propio movimiento. Es decir, tiene que existir un movimiento (una energía) previo. Por tanto, para Isidoro, el sonido no es un cuerpo, sino que es un movimiento (una energía, una vibración) que se desplaza a través del aire, del medio. La energía, el movimiento, modifica el medio (corpóreo) y este, a su vez, modifica el órgano perceptor, el oído.

Mención aparte merece la destacable delimitación léxica de Isidoro en relación a los términos más utilizados en estas reflexiones: *uox*, *sonus* y *sonitus*; lo que constituye una especie de afortunada isla dentro de una tradición léxica caracterizada por una notable imprecisión semántica.

Muy interesantes son las seis definiciones de la música que Isidoro expone en su obra (*Etym.*1.2.2, *Etym.*24.15, *Etym.*3.Praef, *Etym.*3.14.1, *Diff.*2.38.151 y *Lib.Num.*10.53), pues son una gran muestra de la profundidad, muy a menudo mal entendida, del

universo musical isidoriano. Además, tras un análisis profundo, y debido a las notables diferencias existentes entre ellas, así como a la diferente orientación y procedencia de cada una, he podido demostrar cómo la amplitud del concepto musical isidoriano es mucho mayor de lo que la bibliografía ha demostrado hasta la fecha, siendo un concepto multidimensional y poliédrico. De hecho, se puede afirmar sin miedo a equivocarse que la concepción musical de Isidoro no solo es la más completa concepción musical de su época, sino que, sencillamente, es una de las más completas que se pueden encontrar en un autor latino, sea este antiguo o tardoantiguo.

Durante el profundo análisis de todas estas definiciones llevado a cabo, he podido demostrar cómo Isidoro, debido a su inmensurable labor enciclopédica, recoge lo mejor y más variado de la tradición musicológica grecolatina anterior de carácter técnico, copiando en algunas ocasiones, reelaborando en otras, e, incluso, creando de nuevo las definiciones (aspecto muy importante teniendo en cuenta la calidad de la definición de *Diff.2.38.151*) partiendo de sus propios conocimientos, recuerdos o materiales (según el caso), tejiendo un producto que abarca absolutamente todas las grandes visiones de la música existentes hasta ese momento, lo que le convierte en un eslabón imprescindible (eslabón, sin duda, subestimado) dentro de la tradición musicológica occidental.

En último lugar, he contextualizado y analizado las diferentes divisiones de la música que ofrece Isidoro en diferentes lugares de su obra y he delimitado las subdisciplinas o categorías resultantes para dejar contruidos los cimientos musicológicos de cara a futuras investigaciones sobre estos temas.

Isidoro ofrece dos divisiones de la música en cuatro fragmentos diferentes de su obra no analizados en su totalidad hasta hoy. La primera, expuesta en *Etym.3.17* y en *Diff.2.38.151*, es la clásica división de origen aristoxénico que llega a Isidoro, por un lado, por filiación directa demostrable a través de Capela (en el fragmento *Diff.2.38.151*) y, por otro lado, a través de Casiodoro (en el fragmento *Etym.3.17*), quien se debió basar en fuentes diversas. La segunda división, expuesta en *Etym.3.18* y *Lib.Num.4.18*, es una división de origen agustiniano que llega a Isidoro a través del propio Agustín.

La primera es la clásica división de la música entre armónica, rítmica y métrica, característica de la literatura griega. El doctor hispalense mantiene la concepción de la armónica tradicional (*Etym.3.17.1*) como ciencia que trata la altura de los sonidos y

expone los conocimientos sobre la métrica de una manera bastante aceptable de acuerdo con la gran cantidad de tratados tardoantiguos sobre este tema (*Etym.*3.17.2, aunque también en *Etym.*1.39.1-2). Sin embargo, en relación a la rítmica, a Isidoro apenas y le llegan unos superficiales conocimientos a través de los textos métricos y enciclopédicos que pudo leer (*Etym.*3.17.1, 1.19.3, aunque también en *Etym.*1.39.1-2). Interesante es el análisis efectuado en el capítulo 15, centrado en delimitar los planos rítmico y métrico del pensamiento musical isidoriano, análisis que, hasta donde yo sé, todavía no se había realizado. A pesar de que todavía queda prácticamente todo el pensamiento métrico-rítmico por analizar, he podido demostrar cómo Isidoro diferencia el plano métrico del rítmico, pero sus conocimientos se limitan a eso, a apenas diferenciarlos sin poder profundizar más, debido, sin duda, al prácticamente total olvido de estos conocimientos (salvo alguna reseñable excepción que Isidoro no leyó) en la teoría musical tardoantigua.

La segunda clasificación distingue tres categorías según el medio de producción sonora de cada una de ellas. Si atendemos a las fuentes conservadas, Isidoro es el primer autor que utiliza la nomenclatura (en el capítulo expongo su justificación) de armónica (*Etym.*3.19.1, *Etym.*3.19.2), para la música vocal; orgánica (*Etym.*3.20.1), para la música procedente de los instrumentos de viento; y rítmica (*Etym.*3.21.1), para la música de los instrumentos de cuerda y percusión. Esta es, sin duda, la división de la música más importante para Isidoro, ya que es sobre la que se estructura gran parte de su pensamiento musical. Al mismo tiempo, también indiqué (justificando mi postura) que es la división de la música que mejor se adapta tanto a su contexto musical como a sus propios conocimientos y experiencias musicales.

16.4. PANORAMA DE LOS ESTUDIOS MUSICALES ISIDORIANOS. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El profundo análisis de cada uno de los aspectos del pensamiento musical de Isidoro de Sevilla realizado en esta tesis doctoral no es un punto de llegada, sino de partida, ya que sobre cada uno de estos aspectos se ha abierto un universo nuevo que hasta ahora no existía en la bibliografía existente. Este nuevo universo permite ver el pensamiento musical isidoriano con nuevas perspectivas, lo que, a su vez, deberá traer consigo el desarrollo de nuevas investigaciones desde muy diferentes ámbitos, disciplinas y puntos de vista, pudiéndose profundizar sobre diversos detalles.

Sin embargo, teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, resulta evidente que lo que más urge es, sin ningún género de dudas, el análisis del resto del pensamiento musical isidoriano no analizado en esta tesis, que, por otra parte, ha quedado satisfactoriamente contextualizado aquí. Además, considero que esta tesis también aporta nuevos e interesantes puntos de vista sobre todos los aspectos del pensamiento musical isidoriano que no han sido analizados en la misma, ya que las futuras investigaciones deberán partir (o, al menos, tener en cuenta) de lo dicho aquí, tanto en lo referido a los diferentes aspectos analizados del pensamiento musical isidoriano como en relación a la metodología utilizada y a la realidad cultural hispanovisigoda aplicada al pensamiento musical del doctor hispalense.

La división de la música de origen aristoxénico ha sido bien contextualizada y delimitada en esta tesis, al igual que las distintas subdisciplinas resultantes de dicha división. Sin embargo, dentro de cada una de estas subdisciplinas queda un mundo por descubrir, llamando especialmente la atención el estado de semiabandono en el que se encuentran todos los aspectos métrico-rítmicos del pensamiento musical isidoriano, parcela que está pendiente de ser minuciosamente analizada con una perspectiva interdisciplinar, partiendo de los aspectos y los métodos analizados en esta tesis e incorporando los avances científicos de las distintas disciplinas académicas. Además, es importantísimo destacar que para el análisis de estos aspectos hay que tener muy en cuenta las composiciones literario-musicales de la época, bien a través de las fuentes conservadas, bien a través de lo que sabemos sobre la praxis musical.

Del mismo modo, también han sido bien contextualizadas y delimitadas tanto la división de la música de origen agustiniano como las propias subdisciplinas o categorías resultantes de esta división, justificando, además, la enorme importancia de esta división en el pensamiento musical isidoriano. Debido a ello, considero de vital importancia analizar con detenimiento, profundidad y rigor la totalidad de los contenidos pertenecientes a cada una de estas tres categorías de la música de origen agustiniano. Este es, sin duda, el otro gran campo de estudio y el que considero más importante. De hecho, según mi criterio, los estudios musicales isidorianos (a partir de ahora) deberían estar enfocados mayoritariamente a este vastísimo campo.

Dentro de este universo considero muy necesario centrar las investigaciones en tres ámbitos principales (sin desechar otros muchos aspectos interesantes del pensamiento

musical del doctor hispano): la teoría musical isidoriana, incidiendo especialmente en los aspectos terminológicos, la organología y la música litúrgica. Estos contenidos deben ser también analizados en profundidad con una perspectiva interdisciplinar partiendo de los aspectos y los métodos analizados en esta tesis e incorporando los avances científicos de las distintas disciplinas académicas. En estos análisis tampoco se debe perder de vista la realidad práctica del hecho musical (incluyendo en ella, evidentemente, el repertorio), constituyendo siempre una referencia constante que no se ha de dejar de tener en cuenta salvo que las necesidades del análisis lo requieran, tratando de establecer el mayor número de relaciones posibles entre el pensamiento musical isidoriano y lo que sabemos sobre la práctica musical de la época hispanovisigoda.

Por otro lado (y, a mi modo de ver, una vez analizado el pensamiento musical isidoriano relacionándolo con la tradición anterior), también hay que analizar la influencia posterior del pensamiento musical de Isidoro, aspecto más o menos trabajado en la bibliografía existente (según el caso) que los fundamentos clásicos y patrísticos del mismo. No obstante, antes de realizar dicho análisis sería muy conveniente revisar y exponer el estado de la cuestión (en los aspectos que convenga) a la luz de las nuevas aportaciones realizadas en esta tesis, así como en otras investigaciones realizadas en estos últimos años.

Las investigaciones sobre la influencia posterior del pensamiento musical isidoriano han de continuar articuladas siguiendo una especie de triple vía que, en esencia (y con diferente importancia e intensidad) es la que se ha venido manteniendo hasta la fecha: la ecdótica, el estudio comparado de todos los textos musicológicos isidorianos con otros grandes textos musicológicos posteriores y, por último, con la música práctica de su época y épocas posteriores.

Una vez comentadas, en líneas generales, las futuras vías de investigación de los estudios musicales isidorianos tras la realización de esta tesis doctoral, salta a la vista que, si comparamos los aspectos del pensamiento musical isidoriano analizados en este trabajo y los aspectos de su pensamiento musical que no se han analizado aquí, se observa una mayoría de los segundos en relación a los primeros. Esta comparación es la mejor metáfora del estado de conocimiento, todavía en una fase inicial, en el que se encuentran los estudios musicales isidorianos, ya que si hacemos un balance del camino

recorrido por las investigaciones dedicadas a este tema hasta día de hoy, que es largo, y lo que todavía queda por recorrer, es evidente que el camino restante es, al menos, tan largo como el anterior.

Estas relaciones nos invitan a volver a la paradoja que planteé en la introducción de este trabajo: atendiendo a la enorme importancia histórica y cultural de un personaje imprescindible para comprender la cultura de un periodo (y un hombre fundamental para comprender la cultura occidental), así como al buen estado de conservación de la mayor parte su obra, resulta prácticamente imposible entender por qué, a día de hoy, todavía no se ha estudiado en profundidad el pensamiento musical de Isidoro de Sevilla, y más aún cuando otros muchos aspectos de su poliédrica personalidad han sido y están siendo objeto de numerosas publicaciones. Por tanto, es necesario que la Musicología (y, probablemente, otras tantas disciplinas académicas más con las que está ocurriendo algo más o menos parecido) tome conciencia de la situación y asuma una responsabilidad mucho mayor en este asunto.

Con la intención de revertir esta situación nació esta tesis y con la misma intención se concluye. Es mi deseo que este trabajo traiga consigo no solo nuevos conocimientos, análisis, métodos o perspectivas para abordar los futuros estudios musicológicos isidorianos, sino también espero que traiga un renovado interés por los mismos, siendo el comienzo de otras tantas investigaciones que puedan contribuir en la mayor medida de lo posible a la mejora del conocimiento (y, una vez logrado esto, de la difusión) del interesantísimo pensamiento musical de Isidoro de Sevilla, así como de su privilegiada posición en la historia de la música occidental.

17. BIBLIOGRAFÍA¹¹⁰⁴

17.1 EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE ISIDORO DE SEVILLA¹¹⁰⁵

Arévalo, F., *S Isidori Hispalensis episcopi Hispaniarum doctoris opera omnia denuo correcta et aucta recensente Faustino Arevalo qui Isidoriana praemisit, uariorum praefationes, notas, collationes, qua editas, qua nunc primum edendas, collegit, ueteres editiones, et codices mss. Romanos contulit. Auctoritate et impensa eminentiss. Principis D. Domini Francisci Lorenzanae S. R. E. Presbyt. Cardinal. Archiep. Tolet. Hispaniar. Primatis et Generalis Inquisitoris*, 7 vols., Romae, 1797-1803.

Migne, J. P., *Sancti Isidori Hispalensis opera omnia. Recensente Faustino Arevalo. Patrologiae Latinae Tomus LXXXI-LXXXIV*, París, 1862¹¹⁰⁶.

1. DIFFERENTIARUM LIBRI II

Andrés Sanz, M. A., *Isidori Hispalensis episcopi. Liber differentiiarum (II), cura et estudio*. Turnhout, CCSL 111 A, 2006.

Codoñer, C. *Diferencias. Isidoro de Sevilla. Libro I*. Introducción, edición crítica, traducción y notas. Paris, ALMA, 1992.

2. PROEMIA IN LIBROS VETERIS ET NOVI TESTAMENTI

PL 83, col. 155-180.

Sajus, H., *Les Prooemia d'Isidore de Seville. Etablissement du texte et etude de la tradition manuscrite*, Memoire de maitrise, Universite Paris IV, 1986-1987.

¹¹⁰⁴ Es fundamental destacar que las obras citadas en los apartados 17.1 y 17.2 no solo han sido consultadas como ediciones críticas o traducciones rigurosas, sino que sus introducciones, notas, índices, bibliografías y comentarios de cualquier tipo han sido de una enorme utilidad, al mismo nivel que las obras citadas en los apartados 17.3 y 17.4. No obstante, por razones obvias de espacio y de simplicidad, he considerado no volver a citar nuevamente en los apartados 17.3 y 17.4 las obras citadas en estos dos primeros apartados.

¹¹⁰⁵ Debido a la importancia y al objeto de estudio de esta tesis, expongo una por una las ediciones críticas y traducciones al castellano (en caso de que existan) utilizadas de cada una de las obras de Isidoro de Sevilla.

¹¹⁰⁶ Nótese que Migne recoge la edición de F. Arévalo en los tomos citados de la *Patrología Latina*. He citado esta edición aquí porque en el capítulo 6 se indicó el lugar exacto de cada obra isidoriana dentro del corpus de la *Patrología Latina*.

3. *DE ORTU ET OBITU PATRUM*

Chaparro Gómez, C., *De ortu et obitu patrum. Introducción, edición crítica y traducción*. París, ALMA, 1985.

4. *DE ECCLESIASTICIS OFFICIIS*

Isidoro de Sevilla. *De los oficios eclesiásticos*. Introducción y traducción de Antonio Viñayo González. León, Librería Isidoriana Editorial, 2007.

Lawson, Ch. M., *Sancti Isidori episcopi Hispalensis De ecclesiasticis officiis*. Turnhout, CCSL 113, 1989.

5. *SYNONYMA*

Elfassi, J., *Isidorus Hispalensis: Synonyma*, Turnhout, CCSL 111 B, 2009.

Isidoro de Sevilla. *De los sinónimos y el libro 1º de las Sentencias*. Traducción literal e introducción por Marín Andreu V. S. y Oteo Uruñuela, J., Serie Los Santos Padres, Nº 49. Sevilla. Apostolado mariano, 1990.

6. *DE NATURA RERUM*

Fontaine, J., *Isidore de Seville. Traité de la nature*. Bordeaux, Féret et fils, 1960.

Isidorus Hispalensis. De natura rerum. Estudio, análisis y traducción de Antonio Laborda. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1996.

7. *LIBER NUMERORUM*

Guillaumin, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Liber numerorum. Le livre des nombres*, édition, traduction et commentaire. Paris, ALMA, 2005.

8. *ALLEGORIAE QUAEDAM SACRAE SCRIPTURAE*

Molinero, L., *Las Alegorías de la Sagrada Escritura por San Isidoro de Sevilla*, Buenos Aires, 1931.

Poirel, D., *Les allegoriae d'Isidore de Séville. Édition critique, traduction et commentaire*, Tesis inédita de la École Nationale des Chartes, Paris, 1986.

9. *DE HAERESIBUS LIBER*

Vega, A. C., *Isidori Hispalensis Episcopi De Haeresibus Liber*. El Escorial, Typis Agustinianis Monasterii Escurialensis, 1940.

10. *SENTENTIAE*

Cazier, P., *Isidorus Hispalensis, Sententiae*. Turnhout, CCSL 111, 1998.

Isidoro de Sevilla. Los tres libros de las "Sentencias". Introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá. Madrid, BAC, 2009.

11. *CHRONICA*

Martín, J. C., *Isidori Hispalensis Chronica*. Turnhout, CCSL 112, 2003.

_____, "La Crónica Universal de Isidoro de Sevilla: Circunstancias históricas e ideológicas de su composición y traducción de la misma". *Iberia* 4, 2001, pp. 199-236.

Mommsen, Th., *Chronica Minora* 2.2. *MGH, Auctores Antiquissimi, Tomus XI*, Berlín, 1894.

12. *DE FIDE CATHOLICA CONTRA IUDAEOS*

Isidoro de Sevilla. Sobre la fe católica contra los judíos. Introducción, traducción y notas por Eva Castro Caridad y Francisco Peña Fernández. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

PL 83, col. 449-538.

13. *DE VIRIS ILLUSTRIBUS*

Codoñer, C., *El "De viri illustribus" de Isidoro de Sevilla*. Estudio y edición crítica. Salamanca, Universidad, 1964.

14. *REGULA MONACHORUM*

Campos Ruíz, J., *Reglas monásticas de la España visigoda*, en Santos Padres españoles, T.2. Edición y traducción. Madrid. BAC, 1971, pp. 90-125.

15. *HISTORIAE GOTHORUM, WANDALORUM ET SUEBORUM*

Rodríguez Alonso, C., *Las historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla., Estudio, edición crítica y traducción.* León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1975.

16. *QUAESTIONES IN VETUS TESTAMENTUM SEU MYSTICORUM EXPOSITIONES SACRAMENTORUM*

PL 83, col. 207-424.

17. *ETYMOLOGIAE*

17. 1. COLECCIÓN ALMA

Libro II: Marshall, P. K., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae II.* Text edited and translated with annotations. París, ALMA, 1983.

Libro III: Gasparotto, G., Guillaumin, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae III.* Texte établi par G. Gasparotto (avec la collaboration de J.-Y. Guillaumin), traduit et commenté par J.-Y. Guillaumin. París, ALMA, 2009.

Libro V: Yarza Urquilloa, V., Andrés Santos, F. J., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae V.* Introducción, edición crítica, traducción y notas. París, ALMA, 2013.

Libro VI: Chaparro Gómez, C., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae VI.* Introducción, edición crítica, traducción y notas. París, ALMA, 2012.

Libro VII: Guillaumin, J.-Y., Monat, P., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae VII.* Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 2012.

Libro IX: Reydellet, M., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae IX.* Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 1984.

Libro XI: Gasti, F., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XI.* Edizione, traduzione e commento. París, ALMA, 2010.

Libro XII: André, J., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XII.* Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 1986.

Libro XIII: Gasparotto, G., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XIII.* Edizione, traduzione e commento. París, ALMA, 2004.

Libro XIV: Spevak, O., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XIV.* Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 2004.

Libro XV: Guillaumin, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XV.* Texte établi et traduit. París, ALMA, 2016.

Libro XVI: Feáns Landeira, J., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XVI*. Introducción, edición crítica, traducción y notas. París, ALMA, 2011.

Libro XVII: André, J., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XVII*. Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 1981.

Libro XVIII: Cantó Llorca, J., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XVIII*. Edición, traducción y notas. París, ALMA, 2007.

Libro XIX: Pantoja Márquez, R., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XIX*. Introducción, edición crítica, traducción y notas. París, ALMA, 1995.

Libro XX: Guillaumin, J.-Y., *Isidorus Hispalensis. Etymologiae XX*. Texte établi, traduit et commenté. París, ALMA, 2010.

17.2. OTRAS EDICIONES Y TRADUCCIONES UTILIZADAS

Lindsay, W. M., *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX, recognovit brevique adnotatione critica instruxit* (2 vols.) Oxford, OCT, 1971 (1911).

San Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe. Texto latino, versión española y notas por Oroz Reta, J. y Marcos Casquero M. A. Introducción general M. C. Díaz y Díaz. Madrid, BAC, 2009 (1982).

Isidorus Hispalensis Ethymologiarum Liber IIII. De Medicina. (sin firmar), Barcelona, Laboratorios del Norte de España, 1945.

18. VERSUS ISIDORI SEU VERSUS IN BIBLIOTHECA

Sánchez Martín, J. C., *Versus Isidori Hispalensis. Cura et studio*. Turnhout, CCSL 113A, 2000.

19. COLECCIÓN CANÓNICA HISPANA¹¹⁰⁷

Martínez Díez, G., *Colección canónica hispana. Vol. I*. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1966.

_____, *Colección canónica hispana. Vol. 2, Colecciones derivadas*. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1976.

_____, Rodríguez, F., *La colección canónica hispana. Vol. 3, Concilios griegos y africanos*. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1982.

¹¹⁰⁷ Evidentemente, y tal y como se indicó en su momento, la *Colección Canónica Hispana* no fue obra exclusiva de Isidoro. No obstante, la incluyo dentro de sus obras por el indudable peso que tuvo el obispo hispalense y por la temática de esta tesis, que gira en torno al pensamiento de Isidoro.

- _____, Rodríguez, F., *La colección canónica hispana. Vol. 4, Concilios galos, concilios hispanos: primera parte.* Madrid, CSIC, 1984.
- _____, Rodríguez, F., *La colección canónica hispana. Vol. 5, Concilios hispanos: segunda parte.* Madrid, CSIC, 1992.
- _____, Rodríguez, F., *La colección canónica hispana. Vol. 6, Concilios hispanos: tercera parte.* Madrid, CSIC, 2002.
- Vives, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos.* Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1963.

20. OTRAS OBRAS MENORES DUDOSAS O ESPURIAS

1. *Benedictio Lucernae*

Brou, D. L., Vives, J., *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León.* Edición del texto, notas e índices. Madrid, Barcelona, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1959, pp. 281-282.

Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León. Edición facsímil. Madrid, Barcelona, León, Centro de Estudios e Investigaciones san Isidoro, 1953., ff. 172-174.

2. *Praefatio in Psalterium*

Morin, G., “La part de saint Isidore dans la constitution du texte du Psautier mozárabe”, *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636).* Roma, [s.n.], 1936, pp. 151-163, pp. 154-155.

3. *Prologus beati Isidori in libro canticorum*

Anspach, E., *Taionis et Isidori nova fragmenta et opera,* Madrid, 1930, pp. 86-87.

17.2. LAS FUENTES PRIMARIAS. AUTORES Y OBRAS ANTIGUOS
REFERENCIADOS POR ORDEN ALFABÉTICO. EDICIONES Y TRADUCCIONES
UTILIZADAS¹¹⁰⁸

AECIO

EDICIÓN

Von Arnim, H., *Stoicorum Veterum Fragmenta* (4 vols.), Stuttgart, BT, 1978,
Vol.2.425.

AGUSTÍN DE HIPONA

1. EDICIONES

Daur, K. D., *Epistulae I-LV*, Turnhout, CCSL 31, 2004.

_____, *Epistulae CI-CXXXIX*, Turnhout, CCSL 31B, 2009.

_____, Martin, J., (eds.), *De doctrina christiana. De vera religione*, Turnhout, CCSL
32, 1970.

Dekkers, E., Fraipont, J. (eds.), *Enarrationes in psalmos. LI-C*, Turnhout, CCSL 38,
1990.

_____, Fraipont, J. (eds.), *Enarrationes in psalmos. LI-C*, Turnhout, CCSL 39, 1990.

Dombart, B., Kalb, A., (eds.), *De civitate dei, Libri I-X*, Turnhout, CCSL 47, 1955.

Dombart, B., Kalb, A., (eds.), *De civitate dei, Libri XI-XXII*, Turnhout, CCSL 48,
1955.

Green, W. M., Daur, K. D. (eds.), *Contra academicos. De beata vita. De ordine. De
magistro. De libero arbitrio*, Turnhout, CCSL 29, 1970.

Hörmann, W., *Augustinus. Soliloquiorum libri duo, De immortalitate animae, De
quantitate animae*, Viena, CSEL 89, 1986.

¹¹⁰⁸ En relación al resto de autores se ha simplificado la forma de citar, optando por no poner de manera individual la edición crítica de cada obra referenciada en la tesis acompañada de su traducción (en los casos en los que esta exista) porque en muchos casos un mismo volumen contiene distintas obras referenciadas que no tienen por qué coincidir con las traducidas en otro volumen. Este hecho provoca que esa forma de citar sea demasiado compleja y que constantemente se repitan publicaciones. Debido a ello, únicamente se han separado las ediciones críticas de las traducciones al castellano (cuando estas existan o hayan sido utilizadas), sin especificar las obras.

En algunos casos, la edición de las obras lleva incorporada la traducción castellana, por lo que no las cito nuevamente en el apartado de traducciones para no repetir títulos. También existen ediciones y traducciones que han sido utilizadas (por diferentes motivos) únicamente como traducciones. Por tanto, son incluidas exclusivamente en este apartado. En cualquier caso, todas las obras citadas a lo largo de esta tesis, se encuentran recogidas en este listado bibliográfico.

- van den Hout, M. P. J., *De fide rerum invisibilium; Enchiridion ad Laurentium de fide et spe et caritate; De catechizandis rudibus; Sermo ad catechumenos de symbolo. Sermo de disciplina christiana; De utilitate ieiunii; Sermo de excidio urbis Romae; De haeresibus*. Turnhout, CCSL 46, 1969.
- Jacobsson, M., *Aurelius Augustinus, De musica liber VI, A Critical Edition with a Translation and an Introduction*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, cop. 2002.
- _____, *Agustinus. De musica*. Berlín, CSEL 102, 2017.
- Migne, J. P., *Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de musica libri sex, PL XXXII*, col. 1081-1194.
- Mutzenbecher, A., *De diversis quaestionibus octoginta tribus. De octo Dulcitii quaestionibus*, Turnhout, CCSL 44A, 1975.
- _____, *De sermone domini in monte*, Turnhout, CCSL 35, 1967.
- _____, *Retractationum libri II*, Turnhout, CCSL 57, 1984.
- Verheijen, L., *La Règle de Saint Augustin, vol. I* (Tradition Manuscrite), Paris, Études Augustiniennes, 1967.
- Zycha, J., *Augustinus. De fide et symbolo, De fide et operibus, De agone christiano, De continentia, De bono coniugali, De sancta virginitate, De bono viduitatis, De adulterinis coniugiis, De mendacio, Contra mendacium, De opere monachorum, De divinatione daemonum, De cura pro mortuis gerenda, De patientia*. Viena, CSEL 41, 1900.
- _____, *Augustinus, De utilitate credendi, De duabus animabus, Contra Fortunatum Manichaeum, Contra Adimantum, Contra epistulam fundamenti, Contra Faustum Manichaeum*. Viena, CSEL 25/1, 1891.

TRADUCCIONES

- Agustín de Hipona. Sobre la música*, Traducción de Jesús Luque y Antonio López. Madrid, BCG 359, 2008.
- Obras completas de San Agustín I. Introducción general: Introducción a los diálogos. Soliloquios. De la vida feliz. Del orden. Vida de San Agustín*, preparado por Victoriano Capánaga, O.R.S.A., Madrid, BAC, 1994.
- Obras completas de San Agustín. VIII. Cartas I. 1-123*. Edición corregida y mejorada. Traducción y notas de Lope Cilleruelo, Madrid, BAC, 1986.
- Obras completas de San Agustín. XII. Tratados morales. Sermón de la Montaña; Contra la mentira; Combate cristiano; Trabajo de los monjes; Bondad del matrimonio;*

Santa virginidad; Bondad de la viudez; Uniones adulterinas; Continencia; Paciencia. Versiones de Carlos Morán, Lope Cilleruelo, Félix García, Pío de Luis. Madrid, BAC, 2007.

Obras completas de San Agustín. XVI. La Ciudad de Dios. 1. Traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, Madrid, BAC, 2000.

Obras completas de San Agustín. XVI. La Ciudad de Dios. 2. Traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, Madrid, BAC, 2001.

Obras completas de San Agustín. XV, De la doctrina cristiana, edición preparada por Balbino Martín, Madrid, BAC, 1969.

Obras completas de San Agustín. XX, Enarraciones sobre los salmos (2º), Salmos 41-75. Edición preparada por Balbino Martín, Madrid, BAC, 1969.

Obras completas de San Agustín. XXXI, Escritos antimaniqueos 2. Contra Fausto. Introducciones, traducción, notas e índices por Pío de Luis, Madrid, BAC, 1993.

Obras completas de San Agustín. XL. Escritos varios 2. Ochenta y tres cuestiones diversas; La adivinación diabólica; Respuesta a las ocho preguntas de Dulquicio; La piedad con los difuntos, Regla a los siervos de Dios, Las Retracciones. Introducción, traducción, notas e índices de Teodoro Calvo Madrid. Madrid, BAC, 1995.

ALCMEÓN DE CROTONA

EDICIÓN

Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, 3. Vols., Dublin, Weidmann, 1968, vol. 1, pp. 210-216.

ALIPIO

EDICIÓN

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae.* Hildesheim, Olms, 1962, pp. 357-406.

TRADUCCIÓN

Alipio. Introducción a la música. Introducción, traducción y notas por Fuensanta Garrido Domené. Barcelona, Editoridal Cerix, (en prensa).

AMBROSIO DE MILÁN

EDICIÓN

Petschenig, M., Zelzer, M., *Ambrosius. Expositio psalmi CXVIII*, Viena, CSEL 62, 1999.

Schenkl, C., *Ambrosius. De Iacob, De Ioseph, De patriarchis, De fuga saeculi, De interpellatione Iob et David, De apologia David, Apologia David altera, De Helia et ieunio, De Nabuthae, De Tobia*, Viena, CSEL 32/2, 1897.

Schenkl, C., *Ambrosius, Exameron, De paradiso, De Cain et Abel, De Noe, De Abraham, De Isaac, De bono mortis*, Viena, CSEL 32/1, 1896/1897.

TRADUCCIÓN

San Ambrosio de Milán. Elías y el ayuno. Nabot. Tobías. Introducción, traducción y notas de Agustín López Kindler, Madrid, Ciudad Nueva, 2016.

ANÓNIMOS DE BELLERMANN

EDICIÓN

Najock, D., *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, Leipzig, BT, 1975.

ANTIFONARIO DE LEÓN

EDICIÓN DEL TEXTO

Brou, D. L., Vives, J., *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*. Edición del texto, notas e índices. Madrid, Barcelona, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1959.

EDICIÓN FACSIMIL CON ANOTACIÓN MUSICAL

Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León. Edición facsímil. Madrid, Barcelona, León, Centro de Estudios e Investigaciones san Isidoro, 1953.

APOLODORO

EDICION

Frazer, J. G., *Apollodorus. The library*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 2014.

TRADUCCIÓN

Apolodoro. Biblioteca. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, BCG 85, 1985.

APOLONIO DE RODAS

EDICIÓN

Vian, F., Delage, É., *Apollonios de Rhodes. Argonautiques* (3. vols.), Paris, LBL, 1974-1981.

TRADUCCIÓN

Apolonio de Rodas. Argonáuticas. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, BCG 227, 1996.

APRINGIO DE BEJA

EDICIÓN.

Gryson, R., *Apringii Pacensis Episcopi Tractatus in Apocalypsin Fragmenta quae supersunt*, en *Variorum Auctorum commentaria minora in Apocalypsin Iohannis*, Turnhout, CCSL 107, 2003.

TRADUCCIÓN

Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja. Introducción, texto latino y traducción de Alberto Del Campo Hernández, Estella, Verbo Divino, 1991.

ARÍSTIDES QUINTILIANO

EDICIÓN

Winnington -Ingram, R.P., *Arístides Quintilianus de musica libri tres.* Leipzig, BT, 1963.

TRADUCCIÓN

Aristides Quintiliano. Sobre la música. Traducción de Luis Colomer y Begona Gil. Madrid, BCG 216, 1996.

ARISTÓFANES

EDICIONES

Hall, F. W., Geldart, W. M., *Aristophanis Comoediae* (2 vols.), Oxford, OCT, 1988.

TRADUCCIONES

- Aristófanes. Comedias. Vol. I: Los acarnienses. Los caballeros. Traducción e introducciones de L. Gil Fernández, Madrid, BCG 204, 1995.*
- Aristófanes. Comedias II. Las nubes, Las avispas, La paz, Las aves. Introducciones, traducción y notas de Luis Gil Fernández, Madrid, BCG 391, 2011.*
- Aristófanes. Comedias III. Lisístrata, Las Tesmoforiantes, Las ranas, Las asambleístas, Pluto. Introducciones, traducción y notas de Luis Gil Fernández, Madrid, BCG 408, 2013.*

ARISTÓTELES

EDICIONES

- Aubonnet, J., *Aristote. Politique* (en 5 vols.). París, LBL, 1968 (vol. 1), 1971 (vol. 2, 1ª parte), 1973 (vol. 2, 2ª parte), 1986 (vol. 3, 1ª parte) y 2002 (vol. 3, 2ª parte).
- Bywater, J., *Aristotelis Ethica Nicomachea*. Oxford, OCT, 1962 (1894).
- García Yebra, V., *Poética. Edición trilingüe*, Madrid, Gredos, 1974.
- Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*. Hildesheim, Olms, 1962, pp. 1-111.
- Jannone, A., *Aristote. De l'ame*. París, LBL, 1980.
- Louis, P., *Aristote, Problèmes*, París, LBL, 1991.
- Morau, P., *Aristote. Du ciel*. París, LBL, 1965.
- Jaeger, W., *Aristotelis Metaphysica*. Oxford, OCT, 1973.
- Ross, D., *Aristotle, Parva Naturalia*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Ross, D., *Aristotelis, Phisica*, Oxford, OCT, 1966.
- Walzer, R., Mingay, J.M. (eds.), *Aristotelis Ethica Eudemia*, con introducción de J.M. Mingay, Oxford, OCT, 1991.

TRADUCCIONES

- Aristóteles. Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural. Introducción, traducción y notas de Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares, Madrid, BCG 107, 1987.*
- Aristóteles. Acerca del alma, Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, BCG 14, 2003.*

- Aristóteles. Acerca del cielo. Meteorológicos.* Introducción, traducción y notas de Miguel Candel, Madrid, BCG 229, 1996.
- Aristóteles. Ética nicomaquea. Ética eudemia.* Introducción por Emilio Lledó Íñigo, traducción y notas por Julio Pallí Bonet, Madrid, BCG 89, 1998.
- Aristóteles. Física.* Introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía, Madrid, BCG 203, 1995.
- Aristóteles. Metafísica.* Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, BCG 201, 1994.
- Aristóteles. Política.* Introducción, traducción y notas por Manuela García Valdés, Madrid, BCG 116, 1994.
- Aristóteles. Problemas.* Introducción, traducción y notas por Ester Sánchez Millán, Madrid, BCG 320, 2004.

ARISTÓXENO DE TARENTO

EDICIONES

- Pearson, L., *Aristoxenus. Elementa rhythmica. The fragment of book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory.* Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Pérez Cartagena, F. (ed.) *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento: Edición crítica con introducción, traducción y comentarios.* Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, D.L., 2004.
- Wehrli, F., *Die Schule des Aristoteles, Texte und Kommentare* (Vol. 2), Herausgegeben von Fritz Wehrli, Schwabe & Co., Basilea-Stuttgart, Verlag, 1967-69.

TRADUCCIÓN

- Aristóxeno, Harmónica, Rítmica.* Introducción, traducción y notas de F.J. Pérez Cartagena. En *Hefestión, Métrica griega. Aristóxeno, Harmónica-Rítmica. Ptolomeo, Harmónica.* Madrid, BCG 383, 2009.

ARQUITAS DE TARENTO

EDICIONES

- Huffman, C. A., *Archytas of Tarentum. Pythagorean, Philosopher and Mathematician King,* Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press, 2005

ASCLEPÍADES DE BITINIA

EDICIONES

Green R. M., *Asclepiades. His life and writings*, Connecticut, Licht, 1955

ATANASIO DE ALEJANDRÍA

EDICIÓN

Camelot, P. Th., *Contre les païens. Athanase d'Alexandrie. Texte grec, introduction, traduction et notes*, Paris, Cerf, 1977.

Epistula ad Marcellinum, PG XXVII, col. 11-46.

TRADUCCIÓN

Atanasio de Alejandría. Contra los paganos. Introducción, traducción y notas de Luis Antonio Sánchez Navarro. Madrid, Ciudad Nueva, 1992.

ATENEO DE NÁUCRATIS

EDICIÓN

Kaibel, G., *Athenaei Naucratis Dipnosophistarum libri XV*, (3. Vols.), Leipzig, BT, 1887-1890.

TRADUCCIÓN

Ateneo de Náucratis, Banquete de los eruditos, Libros I-II. Introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, BCG 257, 1998.

Ateneo de Náucratis, Banquete de los eruditos, Libros III-V. Introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, BCG 258, 1998.

Ateneo de Náucratis, Banquete de los eruditos, Libros VI-VII. Introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, BCG 349, 2006.

Ateneo de Náucratis, Banquete de los eruditos, Libros VIII-X. Introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, BCG 350, 2006.

Ateneo de Náucratis, Banquete de los eruditos, Libros XI-XIII. Introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, BCG 413, 2014.

Athenaeus. The Deipnosophists, XIV-XV. With an English translation by Charles Burton Gulick. Cambridge, Harvard / Londres, William Heinemann, 1961.

AUSONIO

EDICIÓN

Green, R. P. H., *Decimi Magni Ausonii Opera*, Oxford, OCT, 1999.

TRADUCCIÓN

Ausonio. Obras (2 vols.). Introducción, traducción y notas por A. Alvar Ezquerro. Madrid, BCG 146 y 147, 1990.

BAQUIO EL VIEJO

EDICIÓN

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae.* Hildesheim, Olms, 1962, pp. 292-316.

BASILIO DE CESAREA

EDICIONES

Boulenger, F., *Saint Basile. Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques.* París, LBL, 1965.

Basili Caesareae De Ieiunio Homilia I, PG XXXI, col. 163-184.

TRADUCCIÓN

Basilio de Cesarea. A los jóvenes. Sobre el provecho de la literatura clásica. Introducción, traducción y notas de Teresa Martínez Manzano, Madrid, BCG 250 bis, 1998.

BENITO DE NURSIA

EDICIÓN

Pengo, G., *S. Benedicti Regula.* Edición y traducción. Florencia, La Nuova Italia, 1958.

TRADUCCIÓN

San Benito: su vida y su regla. Dirección e introducción del padre Dom García M. Colombas; versiones del padre Dom Leon M. Sansegundo; comentarios y notas del padre Dom Odilon M. Cunill.

BOECIO

EDICIONES

Friendlein, G. *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque; accredit Geometria quae fertur Boetii.* Leipzig, 1867.

TRADUCCIÓN

Boecio. Sobre el fundamento de la música. Traducción, introducción y notas de J. Luque, Fco. Fuentes, C. López, P.R. Díaz y M. Madrid. Madrid, BCG 337, 2009.

BRAULIO DE ZARAGOZA

EDICIONES (Y ALGUNAS TRADUCCIONES)

Madoz, J. *Epistolario de San Braulio de Zaragoza: Edición crítica según el código 22 del Archivo Capitular de León*. Madrid, 1941.

Martín, J. C. *La “Renotatio librorum domini Isidori” de Braulio de Zaragoza. Introducción, Edición crítica y traducción*. Logroño, 2002.

Martín, J. C., *Scripta de vita Isidori Hispalensis episcopi: Braulionis Caesaraugustani episcopi Renotatio librorum domini Isidori; Redempti clerici Hispalensis Obitus beatissimi Isidori Hispalensis episcopi; Vita sancti Isidori ab autore anonymo saeculis XI-XII exarata*. Turnhout, CCSL 113B, 2006.

Oroz Reta, J., “Sancti Braulionis Caesaraugustani episcopi Vita sancti Aemiliani”, *Perficit* 9, 1978, pp. 165-227.

Riesco Terrero, L., *Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*. Sevilla, 1975.

CALCIDIO

EDICIÓN

Waszink, J. H., *Timaeus a Calcidio translates commentarioque instructus in societatem opera coniuncto P. J. Jensen*, Londres - Leiden, Brill, 1975.

TRADUCCIÓN

Calcidio. Traducción y Comentario del Timeo de Platón. Introducción, traducción y notas de Cristobal Macías Villalobos, Zaragoza, Libros Pórtico, 2014.

MARCIANO CAPELA

EDICIÓN

Willis, J., *Martianus Capella*, Leipzig, BT, 1983.

TRADUCCIÓN

Marciano Mineo Félix Capela. Las bodas de Filología y Mercurio I, Introducción, edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, CSIC, 2016.

CARISIO

EDICIONES

Barwick, K., *Flavii Sosipatri Charisii artis grammaticae libri V* (reimpr. con addenda et corrigenda de F. Kütner), Leipzig, BT, 1964 (1925).

Keil, H., *Grammatici latini* (vol. 1), Leipzig, BT, 1857.

TRADUCCIÓN

Carisio. Arte Gramática. Libro I. Introducción, traducción y notas de Javier Uría, Madrid, BCG 375, 2009.

CASIANO

EDICIÓN

Petschenig, M., Kreuz, G., *Cassianus. De institutione coenobiorum, De incarnatione contra Nestorium*. Berlín, CSEL 17, 2004.

Petschenig, M., Kreuz, G., *Cassianus. Conlationes XXIII*. Berlín, CSEL 13, 2004.

CASIODORO

EDICIONES

Adriaen, M., *Expositio Psalmorum* (2 vols.), Turnhout, CCSL 97 y 98, 1958.

Fridh, A., *Variarum Libri XII*, Turnhout, CCSL 96, 1973.

Mynors, R. A. B., *Cassiodori Senatoris Institutiones*, Oxford, Clarendon Press, 1937.

Usener, H., *Anecdota Holderi*, Bonn, 1877.

TRADUCCIONES

Casiodoro. Iniciación a las Sagradas Escrituras. Introducción, traducción y notas por Pío B. Santiago Amar, Madrid, Ciudad Nueva, 1998.

Casiodoro. Institutiones saecularium litterarum. Las siete artes liberales. Traducción por Mari Cruz Ramos Torres, Valemorillo, La hoja del monte, 2009.

CATULO

EDICIÓN

Mynors, R. A. B., *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

TRADUCCIÓN

Poemas. Catulo. Elegías. Tibulo. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruíz. Madrid, BCG 188, 1993.

CELIO AURELIANO

EDICIÓN

Bendz, G., *Caelius Aurelianus, Akute Krankheiten Buch I-III, Chronische Krankheiten Buch I-V* (2 vols.), Berlín, De Gruyter, 2014.

CELSE

EDICIÓN

Spencer, W. G., *De Medicina. Celsus. With an English translation* (3 vols.), London, Loeb, 1960-61.

TRADUCCIÓN

Aurelio Cornelio Celso. Los ocho libros de la Medicina. Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, 1966.

CENSORINO

EDICIÓN

Rapisarda, Carmelo A., *De die natali liber ad Q. Caerellium, Prefazione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna, 1990.

Sallmann, N., *Censorini De die natali liber ad Q. Caerellium. Accedit anonymi cuiusdam epitoma disciplinarum (Fragmentum Censorini)*. Leipzig, BT, 1983.

TRADUCCIÓN

Censorino. El libro del cumpleaños. Traducción y notas por M^a Nieves Fidalgo Díaz y prólogo de Carlos García Gual, Barcelona, Alba, 2008.

CESÁREO DE ARLÉS

EDICIONES

Morin, G., *Caesarius Arelatensis. Sermones*, Turnhout, CCSL 103, 1953.

CICERÓN

EDICIONES

Clark, A. C., *M. Tulli Ciceronis Orationes. Vol. 6. Pro Tullio, Pro Fonteio, Pro Sulla, Pro Archia, Pro Plancio, Pro Scauro*. Oxford, OCT, 1911.

Giomini, R., *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Fasc. 46: De divinatione; De fato, Timaeus*, Leipzig, BT, 1975.

Kumaniecki, K. F., *De oratore*, Leipzig, BT, 1969.

Pohlenz, M., *M. Tulli Cicero Tusculanae disputationes*, Stuttgart, BT, 1982.

Ziegler, K., *Cicero De Re Publica*, Leipzig, BT, 1969.

TRADUCCIONES

Cicerón. Discursos VIII. Traducciones, introducciones y notas de Elena Cuadrado Ramos, Madrid, BCG 407, 2013.

Cicerón. Disputaciones tusculanas. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González. Madrid, BCG 332, 2005.

Cicerón. Sobre el orador, Traducción, introducción y notas por José Javier Iso, Madrid, BCG 300, 2002.

Cicerón. Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo. Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar, Madrid, BCG 271, 1999.

Cicerón. Sobre la República. Introducción, traducción y notas de Álvaro D'Ors, Madrid, BCG 72, 2002.

CIPRIANO

EDICIONES

Dierks, G. F., *Cyprianus. Epistulae* (3 vols.), Turnhout, CCSL 3B y C, 1994-1996.

Simonetti, M., Moreschini, C., *Cyprianus. Opera II*. Turnhout, CCSL 3A, 1976.

TRADUCCIÓN

Obras completas de San Cipriano de Cartago I. Introducción, traducción y notas de Juan Antonio Gil-Tamayo, Madrid, BAC, 2013.

CLAUDIANO

EDICIÓN

Consolino, F. E., *Claudiano. Elogio di Serena*, Venecia, Marsilio Editori, 1986.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA

EDICIONES

Stählin, O., Früchtel, L., Treu, U., Clemens Alexandrinus. Opera. Leipzig / Berlín, GCS (12, 15, 17, 39), 1905, 1936, 1960, 1972.

TRADUCCIONES

Protréptico. Introducción, traducción y notas de M^a Consolación Isart Hernández, Madrid, BCG 199, 1994.

Pedagogo. Introducción por Ángel Castiñeira Fernández; traducción y notas de Joan Sariol Díaz, Madrid, BCG 118, 1988.

Stromata I. Cultura y religión. Introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Ciudad Nueva, 1996.

Stromata II-III. Conocimiento religioso y cultura auténtica. Introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Ciudad Nueva, 1998.

Stromata IV-V. Martirio cristiano e investigación sobre Dios. Introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Ciudad Nueva, 2003.

Stromata VI-VIII. Vida intelectual y religiosa del cristiano. Introducción, traducción y notas de Marcelo Merino Rodríguez, Madrid, Ciudad Nueva, 2005.

CLEÓNIDES

EDICIÓN

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*. Hildesheim, Olms, 1962, pp. 168-207.

CRISIPO DE SOLOS

EDICIÓN

Von Arnim, H., *Stoicorum Veterum Fragmenta* (4 vols.), Stuttgart, BT, 1978, Vol.2.

CRONICA MOZÁRABE DE 754

EDICIONES Y TRADUCCIONES

López Pereira, J. E. *Crónica mozárabe de 754. Edición Crítica y traducción*, Zaragoza, Anúbar, 1980.

_____, *Continuatio Isidoriana Hispana. Crónica mozárabe de 754*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2009.

DEMÓCRITO

EDICIÓN

Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, 3. Vols., Dublin, Weidmann, 1969, vol. 2, pp. 81-230.

DIODORO DE SICILIA

EDICIONES

Vogel, F., Fischer, C. T., *Diodori Bibliotheca Historica* (5 vols.), Leipzig, BT, 1888-1906.

TRADUCCIONES

Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica. Libros I-III. Introducción, traducción y notas de Francisco Parreu Alasà, Madrid, BCG 294, 2001.

Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica. Libros IV-VIII. Introducción, traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, BCG 328, 2001.

DIÓGENES LAERCIO

EDICIÓN

Marcovich, M., *Diogenis Laertii Vitae philosophorum* (3 vols.), Stuttgart, BT, 1999-2002.

TRADUCCIÓN

Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres. Traducidas por Carlos García Gual, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

DIÓMEDES

EDICIÓN

Keil, H., *Grammatici latini* (vol. 1), Leipzig, BT, 1857.

DION DE PRUSA

EDICIÓN

De Budé, G., *Dionis Chrysostomi orations post Lud. Dindorfium* (2. vols.), Leipzig, BT, 1916-1919.

TRADUCIONES

Dion de Prusa. Discursos I-XI. Introducción, traducción y notas de Gaspar Morocho Gayo, Madrid, BCG 110, 1988.

Dión de Prusa. Discursos XII-XXXV. Introducción, traducción y notas de Gonzalo del Cerro Calderón, Madrid, BCG 127, 1989.

Dión de Prusa. Discursos XXXVI-LX. Introducción, traducción y notas de Gonzalo del Cerro Calderón, Madrid, BCG 232, 1997.

Dión de Prusa. Discursos LXI-LXXX. Introducción, traducción y notas de Gonzalo del Cerro Calderón, Madrid, BCG 274, 2000.

DÍSTICOS DE CATÓN

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN

García Masegosa, A., *Los Dísticos de Catón comentados, Edición, traducción y notas.* Vigo, Universidad de Vigo, 1997.

DONATO

EDICIONES

Keil, H., *Grammatici latini* (vol. 4), *Probi Donati Servii quae feruntur De arte grammatica libri*, Leipzig, BT, 1864.

Wessner, P., *Donatus. Commentum Terenti* (3 vols). Stuttgart, BT, 1962-1963.

EMPÉDOCLES

EDICIÓN

Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, 3. Vols., Dublin, Weidmann, 1968, vol. 1, pp. 276-375.

ERATÓSTENES

EDICIÓN

Olivieri A., *Mythographi Graeci. III. 1. Ps.-Eratosthenis Catasterismi*, Leipzig, BT, 1897.

TRADUCCIÓN

Mitógrafos griegos. Introducción, traducción y notas de José B. Torres Guerra, Madrid, BCG 376, 2009.

ESQUILO

EDICIONES

West, M. L., *Aeschylus Tragoediae*, Stuttgart, BT, 1990.

Radt, S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 3: Aeschylus*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

_____, “Addenda et corrigenda in vol. 3”, en Radt, S., *Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 4: Sophocles*, pp. 781-791, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

TRADUCCIONES

Esquilo. Tragedias. Introducción de Manuel Fernández Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, BCG 97, 1993.

Esquilo. Fragmentos. Testimonios. Introducción, traducción y notas de José María Lucas de Dios, Madrid, BCG 369, 2008.

ESTRABÓN

EDICIÓN

Meineke, A., *Strabonis Geographica*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1969.

TRADUCCIONES

Estrabón. Geografía. Libros I-II, Traducción y notas por J. L. García Ramón y J. García Blanco, Madrid, BCG 159, 1991.

Estrabón. Geografía. Libros III-IV, Traducción y notas por M^a José Meana y Félix Piñero, Madrid, BCG 169, 1992.

Estrabón. Geografía. Libros V-VII. Traducción y notas por José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal, Madrid, BCG 288, 2001.

Estrabón. Geografía. Libros VIII-X. Traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, BCG 289, 2001.

Estrabón. Geografía. Libros XI-XIV. Traducción y notas por M^a Paz de Hoz García-Bellido, Madrid, BCG 306, 2003.

Estrabón. Geografía. Libros XV-XVII. Traducción y notas por Juan Luis García Alonso, M^a Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tovar, Madrid, BCG 415, 2015.

EUCLIDES

EDICIÓN

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae.* Hildesheim, Olms, 1962, pp. 148-165.

TRADUCCIÓN

Garrido Domené, F., *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo.* Barcelona, Cérix, 2016, pp. 43-52.

EUGENIO DE TOLEDO

EDICIONES

Alberto, P. F., *Eugenii Toletani Opera omnia*, Turnhout, CCSL 114, 2005.

· *Appendix Eugenia*:

Messina, N., *Pseudo-Eugenio di Toledo. Speculum per un nobile visigoto. Introduzione, edizione critica e traduzione. Concordanza e Lista di frequenze*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, pp. 26-55.

Vollmer, F. *Fl. Merobaudis reliquiae: Blossi Aemilii Dracontii Carmina Eugenii Toletani Episcopi Carmina et Epistulae. MGH, Auctores Antiquissimi, Tomus XIV*, Berlín, 1905. Editio nova lucis ope expressa, 1961, pp. 271-277.

EUQUERIO DE LYON

EDICIONES

Wotke, K., *Eucherius. Formulae spiritalis intellegentiae, Instructionum libri duo, Passio Agaunensium martyrum, Epistula de laude Heremi, accedunt Epistulae ab Salviano et Hilario et Rustico ad Eucherium datae.* Viena, CSEL 31, 1894.

Sanctus Eucherius Lugdonensis episcopus. Opera omnia, PL 50, cols., 685-1213.

EURÍPIDES

EDICIONES

Diggle, J., *Euripidis Fabulae* (3 vols.), Oxford, OCT, 1981-1994.

TRADUCCIONES

Eurípides. Tragedias I. El Cíclope, Alcestitis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, BCG 4, 2003.

Eurípides. Tragedias II. Suplicantes, Heracles, Ion, Las troyanas, Electra, Ifigenia entre los tauros. Introducción, traducción y notas por J. L. Calvo Martínez, Madrid, BCG 11, 1995.

Eurípides. Tragedias III. Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado, Madrid, BCG 22, 1998.

EUSEBIO DE CESAREA

EDICIONES

Helm, R., *Eusebius Caesarensis. Werke. Band 7. Die Chronik des Hieronymus. Hieronymi Chronicon.* Berlín, De Gruyter (GCS 47), 2013.

Schwartz, E., Mommsen, Th. y Winckelmann, F., *Eusebius Caesarensis. Werke. Band 2. Die Kirchengeschichte.* Berlín, De Gruyter (GCS NF 6), 1998-99, 3 vols.

TRADUCCIÓN

Eusebio. Historia eclesiástica, Texto, versión española, introducción y notas por Argimiro Velasco-Delgado O. P., Madrid, BAC, 2002.

EUTROPIO DE VALENCIA

EDICIONES

Díaz y Díaz, M. C., “*Eutropii abbatis epistola de districtione monachorum ad Petrum papam*”, en *Anécdota wisigothica I. Estudios y ediciones de textos literarios menores de época visigoda*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958, pp. 20-26.

Díaz y Díaz, M. C., “*Eutropii abbatis epistola de octo vitiis ad Petrum papam*”, en *Anécdota wisigothica I. Estudios y ediciones de textos literarios menores de época visigoda*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958, pp. 27-35.

EXCERPTA NEAPOLITANA

EDICIÓN

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae.* Hildesheim, Olms, 1962, pp. 407-423.

FAVONIO EULOGIO

EDICIÓN

Scarpa, L., *Favonii Eulogii Disputatio de Somnio Scipionis.* Edizione critica, traduzione e note a cura, Padova, Academia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, 1974.

FEDRO

EDICIÓN

Brenot, A., *Phèdre. Fables.* París, LBL, 1961.

TRADUCCIÓN

Fedro, Fábulas. Introducción, traducción y notas de Antonio Gascón Dorado, Madrid, BCG 343, 2005.

FELIX DE TOLEDO

EDICIÓN

Martin, J. C., Yarza Urquilloa, V., *Sancti Iuliani Toletanae sedis episcopi opera. Pars II. Felicis Episcopi Toletani vita Iuliani.* Turnhout, CCSL 115A, 2014.

PAULO FESTO

EDICIÓN

Lindsay, W. M., *Festo, Sexto Pompeyo. De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome,* Hildesheim, Olms, 1965.

FILODEMO DE GADARA

EDICIONES

Delatre, D., *Philodème de Gadara. Sur la musique. Livre IV,* París, LBL, 2007.

Kemke, I., *Philodemi Musica Librorum.* Leipzig, BT, 1884.

FILOLAO DE CROTONA

EDICIÓN

Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, 3. Vols., Dublin, Weidmann, 1968, vol. 1, pp. 398-419.

FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS (en general)

EDICIONES

Diels, H., Kranz, W., *Die fragmente der vorsokratiker. Griechisch und deutsch*, 3. Vols., Dublin, Weidmann, 1968-69.

TRADUCCIONES

Los filósofos presocráticos I. Introducción general por Conrado Eggers Lan; introducciones, traducciones y notas por Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Madrid, BCG 12, 1994.

Los filósofos presocráticos II. Introducciones, traducciones y notas por Nestor Luis Cordero, Francisco José Olivieri, Ernesto La Croce y Conrado Eggers Lan, Madrid, BCG 24, 1994.

Los filósofos presocráticos III. Introducciones, traducciones y notas por Armando Poratti, Conrado Eggers Lan, María Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero, Madrid, BCG 28, 1997.

FÍRMICO MATERNO

EDICIONES

Kroll, W., Skutsch, F. y Ziegler, K., *Mathesis* (2 vols.), Leipzig, BT, 1968.

Ziegler, K., *Iuli Firmici Materni V. C. De Errore Profanarum Religionum*. Leipzig, BT, 1907.

FLAVIO JOSEFO

EDICIÓN

Niese, B., *Flavii Iosephi Opera. Vol. I, Antiquitatum Iudaicarum Libri I-V*. Berlín, Weidmann, 1955.

TRADUCCIÓN

Antigüedades Judías I-II, Editado y traducido por José Vara Donado. Madrid, Editorial Akal, 1997.

FOCIO

EDICIÓN

Henry, R, *Bibliotheca*, París, Collection des Universités de France. Publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, 1959-1991.

FRUCTUOSO DE BRAGA

EDICIONES Y TRADUCCIONES

Campos Ruíz, J., *Reglas monásticas de la España visigoda*, en Santos Padres españoles, T.2. Edición y traducción. Madrid. BAC, 1971, pp. 137-162 y 172-211.

Riesco Terrero, L., *Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*. Sevilla, 1975.

FULGENCIO, FABIO PLANCÍADES

EDICIÓN

Helm, R., *Fabii Planciadis Fulgentii v. c. Opera: accedunt Fabii Caludii Gordiani Fulgentii v. c. De aetaibus mundi et hominis et s. Fulgentii episcopi Super Thebaiden*. Stuttgart, BT, 1970.

GALENO

EDICIONES

Boudon, V., *Galien, Oeuvres, Tome II, Exhortation à l'étude de la médecine; Art médica*; París, LBL, 2000.

Helmreich, G., *De usu partium libri XVII*, Leipzig, BT, 1968 (2 vols.).

Mueller, I., *De placitis Hipocratis et Platonis libri Novem*. Leipzig, BT, 1874.

TRADUCCIONES.

Galeno. Tratados filosóficos y autobiográficos. Introducciones, traducción y notas de Teresa Martínez Manzano, Madrid, BCG 301, 2002.

Galeno. Del uso de las partes. Introducción, traducción y notas de Mercedes López Salvá, Madrid, BCG 389, 2010.

GAUDENCIO EL FILÓSOFO

EDICIÓN

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae.* Hildesheim, 1962, pp. 317-356.

TRADUCCIÓN

Garrido Domené, F., *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo.* Barcelona, Cérrix, 2016, pp. 353-369.

GAYO

EDICIÓN

De Zulueta, F., *The institutes of Gaius* (2 vols.), Oxford, Clarendon Press, 1967, 1969.

AULO GELIO

EDICIÓN

Marshall, P. K., *A. Gellius. Noctes Atticae*, Oxford, 1968.

TRADUCCIÓN

Aulo Gelio. Noches Áticas (2 vols.). Introducción, traducción, notas e índices de Manuel Antonio Marcos Casquero y Avelino Domínguez García, León, Universidad, 2006.

GENADIO DE MARSELLA

EDICIÓN

Richardson, E. C., *Hieronymus. Liber de Viris Illustribus. Genadius. De Viris Illustribus.* Leipzig, BT, 1896.

GLOSAS DE PLÁCIDO

EDICIÓN

Goetz, G., *Corpus glossarum latinorum a Gustavo Loewe incohatur.* Vol. V. Leipzig, BT, 1894.

GREGORIO DE NISA

EDICIÓN

Forbes, G.H., *Opera Gregorii Nysseni I*, Burntisland, 1855.

GREGORIO DE TOURS

EDICIÓN

Krusch, B., *Historia Francorum*. En *Gregorii episcopi turonensis Libri Historiarum X. Fasc. I Lib I-V*. Hannover, Bibliopoli Hahniani, 1937.

GREGORIO MAGNO

EDICIONES

- Adriaen, M., *S. Gregorii Magni, Moralia in Job, Libri I-X*. Turnhout, CCSL 143, 1979.
- _____, *S. Gregorii Magni, Moralia in Job, Libri XI-XXII*. Turnhout, CCSL 143A, 1979.
- _____, *S. Gregorii Magni, Moralia in Job, Libri XXIII-XXXV*. Turnhout, CCSL 143B, 1985.
- Norberg, D., *S. Gregorii Magni, Registrum epistularum. Libri I-VII*. Turnhout, CCSL 140, 1982.
- _____, *S. Gregorii Magni, Registrum epistularum. Libri VIII-XIV, APPENDIX*. Turnhout, CCL 140A, 1982.
- S. Gregorii Magni, Regulae Pastoralis Liber. PL 77*, col. 13-128.

TRADUCCIONES

- Gregorio Magno, Libros morales, vol. 1*. Introducción, traducción y notas por José Rico Pavés. Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 1998.
- Gregorio Magno, Libros morales, vol. 2*. Introducción, traducción y notas por José Rico Pavés. Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2004.
- Gregorio Magno. La regla pastoral*. Introducción, traducción y notas de Alejandro Holgado Ramírez y José Rico Pavés. Madrid, Ciudad Nueva, 1993.

HERÁCLIDES PÓNTICO

EDICIÓN

Schütrumpf, E. (ed.), Stork, P., van Ophuijsen, J., Prince, S., (trads.), *Heraclides of Pontus. Texts and translations*, Piscataway / London, Transaction Publishers, 2008.

HERÓDOTO

EDICIÓN

Hude, C., *Herodoti Historiae*, (2. vols.), Oxford, OCT, 1970-72.

TRADUCCIÓN

Heródoto, *Historia*, Libros V-VI. Traducción y notas de Carlos Schrader, Madrid, BCG 39, 2007.

HERÓN DE ALEJANDRÍA

EDICIÓN

Schmidt, W., Schöne, H. y Heiberg, J.L, *Hero Alexandrinus. Opera* (5 vols.), Leipzig, TB, 1899-1914.

HESÍODO

EDICIÓN

Merkebach, R., Somsen, F., West, M. L., *Hesiodi Theogonia opera et dies scutum. Fragmenta selecta*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

TRADUCCIÓN

Hesíodo, Obras y fragmentos, Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, BCG 13, 1978.

HIDACIO DE CHAVES

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN

Campos J., *Idacio, obispo de Chaves. Su cronicón*. Introducción, texto crítico, versión española y comentario. Salamanca, Ediciones Calasancias, 1984.

HIGINO

EDICIÓN

Marshall, P. K., *Hyginus. Fabulae. Editio altera*. Leipzig, BT, 2002.

TRADUCCIÓN

Higino, Fábulas. Introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruíz, notas e índices de Javier del Hoyo, Madrid, BCG 380, 2009.

HIMNODIA HISPÁNICA

EDICIÓN

Castro, J. (ed.), *Hymnodia Hispanica*, Turnhout, CCSL 167, 2010.

TRADUCCIÓN

Castro, J., *Himnodia hispánica*, Turnhout, CCT (*Corpus Christianorum in Translation*) 19, 2014.

HIMNOS HOMÉRICOS

EDICIÓN

Allen, T. W., Halliday, W. R., Sikes, E. E., *The Homeric Hymns*, Oxford, Clarendon Press, 1936.

TRADUCCIÓN

Himnos homéricos. La batracomiomaquia. Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, BCG 8, 1978.

HIPÓLITO

EDICIÓN

Marcovich, M., *Refutatio omnium haeresium*, Berlín, Patristische Texte und Studien, De Gruyter, 1986.

HOMERO

EDICIONES

Allen, T. W., *Homeri opera. Tomus 3, Odysseae libros I-XII continens*, Oxford, OCT, 1988.

_____, *Homeri opera. Tomus 4, Odysseae libros XIII-XXIV continens*, Oxford, OCT, 1988.

West, M. L., *Homeri Ilias. Vol. 1, Rhapsodias I-XII continens*, Stuttgart, BT, 1998.

_____, *Homeri Ilias. Vol. 2, Rhapsodias XIII-XXIV et indicem nominum continens*, Stuttgart, BT, 2000.

TRADUCCIONES

Homero. Ilíada. Traducción, prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, BCG 150, 2007.

Homero. Odisea. Introducción de Manuel Fernández Galiano y traducción de José Manuel Pavón, Madrid, BCG 48, 2006.

HORACIO

EDICIÓN

Wickham, E. C., Garrod, H. W., *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford, OCT, 1975.

TRADUCCIONES

Horacio. Odas, Canto secular, Epodos. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, BCG 360, 2007.

Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte poética. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, BCG 373, 2007.

ILDEFONSO DE TOLEDO.

EDICIONES

Yarza Urquilloa, Y., y Codoñer C.; *Ildefonsi Toletani episcopi De virginitate sanctae Mariae, De cognitione baptismi, De itinere deserti, De viris Illustribus*. Turnhout, CCSL 114A, 2007.

Codoñer, C. *El “De viris illustribus”, de Ildefonso de Toledo. Estudio y edición crítica*. Salamanca, 1972.

INSCRIPCIONES, TEXTOS MENORES Y PIZARRAS HISPÁNICAS DE ÉPOCA VISIGODA

EDICIONES

Canellas López, A., *Diplomática Hispano-visigoda*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

Díaz y Díaz, M. C., *Anécdota wisigothica I. Estudios y ediciones de textos literarios menores de época visigoda*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1958.

García Moreno, L. A. *Prosopografía del reino visigodo de Toledo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.

Gil, J., *Miscellanea wisigothica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972.

Velázquez, I., *Documentos de época visigoda escritos en pizarra (s. VI-VIII)*. Prefacio por Jacques Fontaine. (2 vol.). Turnhout, Brepols, 2000.

_____, *Las pizarras visigodas. Entre el latín y su disgregación. La lengua hablada en Hispania, siglos VI-VIII*, Madrid, Real Academia Española, Instituto castellano y Leonés de la Lengua, 2004.

Vives, J., *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. Barcelona, CSIC, 1942.

INSTITUTIONUM DISCIPLINAE

EDICIONES

Fontaine, J., “Quelques observations sur les *Institutionum disciplinae*” en *Miscellanea Patristica. Homenaje al P. A. C. Vega*, El Escorial, 1968.

Pascal, P. “The *Institutionum disciplinae* of Isidore of Seville”, *Traditio* 13 (1957).

TRADUCCIÓN

Martínez Gásquez, J., “Sobre el origen hispano-visigodo de las *Institutionum Disciplinae*”, en *Faventia* 1. 1979.

ISOCRATES

EDICIÓN

Mathieu, G., y Brémond, E., *Isocrate, Discours I-IV*, Paris, LBL, 1962-1963.

TRADUCCIONES

Isócrates, Discursos I, Introducción, traducción y notas de Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, BCG 23, 1979.

Isócrates, Discursos II, Introducción, traducción y notas de Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, BCG 29, 2008.

JÁMBLICO

EDICIONES

Des Places, É., *Protreptique*, París, LBL, 1989.

Deubner, L., *Iamblichi de vita pythagorica liber*, Leipzig, BT, 1937.

Festa, N., Klein, U., *Iamblichi De communi mathematica scientia liber*, Stuttgart, BT, 1975.

Pistelli, H., Klein, U. *Iamblichi In Nicomachi arithmetica introductionem liber*, Stuttgart, BT, 1975.

TRADUCCIONES

Jámblico. Vida pitagórica, Protréptico. Traducción, introducción y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid, BCG 314, 2008.

JENOFONTE

EDICIÓN

Marchant, E.C., *Xenophontis Opera omnia* (5 vols.), Oxford, OCT, 1968-71.

TRADUCIONES

Jenofonte. Obras menores. Hierón. Agesilao. La república de los lacedemonios. Los ingresos públicos. El jefe de la caballería. De la equitación. De la caza. Pseudo Jenofonte. La república de los atenienses. Introducciones, traducciones y notas de Orlando Guntiñas Tuñón, Madrid, BCG 75, 2008.

JERÓNIMO

EDICIONES

Helm, R., Eusebius Caesarensis. Werke. Band 7. Die Chronik des Hieronymus. Hieronymi Chronicon. Berlín, De Gruyter (GCS 47), 2013.

Helm, R. (ed.), Jeanjean, B., Lançon, B. (trads.), Saint Jérôme, Chronique, Continuation de la Chronique d'Eusèbe, années 326-378, Rennes, 2004.

Herding, W., Hieronymi De Viris Illustribus Liber, Leipzig, BT, 1879.

Hilberg, I., Sancti Evsebii Hieronymi Epistvlae. Pars I. Epistulae I-LXX. Viena, CSEL 54, 1910.

Moreschini, C., *Dialogus Adversus Pelagianos*, Tornhout, CCSL 80, 1990.

Raspanti, G., *Hieronimus. Comentarii in epistulam Pauli apostoli ad Galatas*, Turnhout, CCSL 77A, 2006.

TRADUCCIONES

San Jerónimo. Obras completas. Xa. Epistolario I. Cartas 1-85. Edición Bilingüe. Introducción, traducción y notas de Juan Bautista Valero. Madrid, BAC, 1993.

Biografías literarias latinas. Suetonio. A.A.V.V. Introducción de Y. García López. Traducción y notas de J. Abeal López, P. Adrio Fernández, M^a. L. Antón Prado et alii. Madrid, BCG 81, 1985.

JUAN CRISÓSTOMO

EDICIÓN

Ioannis Chrysostomi Commentarius in Sanctum Matthaeum Evangelistan. Homilia XX. PG LVII, col. 285-294.

TRADUCCIÓN

Obras de San Juan Crisóstomo I. Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (1-45).
Prólogo, texto griego, versión española y notas de Daniel Ruiz Bueno, Madrid,
BAC, 1955.

JUAN DE BÍCLARO

EDICIÓN

Campos J., *Juan de Biclario, obispo de Gerona. Su vida y su obra.* Introducción, texto
crítico y comentarios. Madrid, CSIC, 1960.

JULIAN DE TOLEDO

EDICIONES

Hillgarth, J. N., *Sancti Iuliani Toletanae sedis episcopi opera*, Pars I. Turnhout, CCSL
115, 1996.

Maestre Yenes, M^a. A. H., “*Ars Iuliani Toletani episcopi*”. *Una gramática latina de la
España visigoda. Estudios y edición crítica.* Toledo, Instituto Provincial de
Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973.

Martin, J. C., Yarza Urquilloa, V., *Sancti Iuliani Toletanae sedis episcopi opera. Pars
II. Felicis Episcopi Toletani vita Iuliani.* Turnhout, CCSL 115A, 2014.

JUSTINO MÁRTIR

EDICIÓN

Marcovich, M., *Dialogus cum Tryphone.* Berlín, De Gruyter, 1997.

JUSTO DE URGEL

EDICIONES

Guglielmetti, R. E., *Giusto d’Urgell. Explanatio in Cantica Canticorum. Un vescovo
esegeta nel regno visigoto.* Florencia, Per verba. Testi mediolatini con
traduzione 27, 2011.

Martin, J. C., Iranzo Abellan, S., “Justo de Urgel, *Sermo de s. Vincentio* (CPL 1092):
estudio de su tradición manuscrita, edición crítica y traducción”, *Anuario de
Estudios Medievales* 42/1, 2012, pp. 229-251.

JUVENAL

EDICIÓN

Willis, J., *D. Iunii Iuvenalis Saturae sedecim*. Stuttgart / Leipzig, BT, 1997.

TRADUCCIÓN

Sátiras. Juvenal. Persio. Introducción, traducción y notas de Manuel Balasch. Introducciones generales de Manuel Balasch y Miguel Dolç. Madrid, BCG 156, 1991.

LACTANCIO

EDICIÓN

Brandt, S., *Lactantius, De opificio dei, De ira dei, Carmina, Fragmenta*. Viena, CSEL 27/1, 1893.

_____, *Lactantius, Divinae institutiones et Epitome divinarum institutionum*. Viena, CSEL 19, 1890.

Heck, E., Wlosok, A., *L. Caeli Firmiani Lactantii Epitome divinarum institutionum*, Leipzig, BT, 1994.

TRADUCCIONES

Lactancio. Instituciones divinas. Libros I-VII (2 vols.). Introducción, traducción y notas de Enrique Sánchez Salor, Madrid, BCG 136 y 137, 1990.

LEANDRO DE SEVILLA

EDICIONES Y TRADUCCIONES

Vega, A. C., *El “De Institutione Virginum” de san Leandro de Sevilla*. El Escorial, Typis Augustinianus Monasteri Escorialensis, 1948.

Velázquez, J., *De la instrucción de las vírgenes y desprecio del mundo. Leandro de Sevilla. Traducción, estudio y notas*, Madrid, Fundación universitaria española, 1979.

LEGISLACIÓN VISIGODA

EDICIONES Y TRADUCCIONES

Zeumer, K., *Leges visigothorum, MGH, Leges Nationum Germanicarum. Tomus I*, Hannover / Leipzig, 1902.

Liber iudiciorum. Libro de los juicios. Texto crítico latino basado en la edición de K. Zeumer (MGH, 1902), con traducción y notas de Rafael Ramis Barceló, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2015.

D'Ors, A., *El Código de Eurico*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2014.

LICINIANO DE CARTAGENA

EDICIÓN

Madoz, J., *Liciniano de Cartagena y sus cartas*. Edición crítica y estudio histórico. Madrid, Facultades de Teología y de Filosofía del Colegio Máximo de Oña, 1948.

LUCIANO DE SAMÓSATA

EDICIÓN

Mcleod, M. D., *Luciani Opera*, (4 vols.), Oxford, OCT, 1972-1987.

TRADUCCIONES

Luciano. Obras I. Introducción general de José Alsina Clota. Traducción y notas de Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, BCG 42, 1996.

Luciano. Obras II. Traducción y notas por José Luis Navarro González, Madrid, BCG 113, 1988.

Luciano. Obras III. Traducción y notas por Juan Zaragoza Botella, Madrid, BCG 138, 1990.

LUCRECIO

EDICIÓN

Bailey, C., *Titi Lucreti Cari De rerum natura*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

TRADUCCIÓN

Lucrecio. La naturaleza. Lucrecio. Introducción, traducción y notas de Francisco Socas, Madrid, BCG 316, 2003.

MACROBIO

EDICIONES

Willis, J. *Ambrosii Theodosii Macrobiani Comentariorum in Somnium Scipionis*. Leipzig, BT, 1970.

Willis, J. *Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia*, Leipzig, BT, 1970.

TRADUCCIONES

Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón. Introducción, traducción y notas por Fernando Navarro Antolín, Madrid, BCG 351, 2006.

Macrobio. Saturnales. Introducción, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, BCG 384, 2010.

MARTIN DE BRAGA

EDICIÓN

Barlow, C.W. *Martini episcopi Bracarensis opera omnia*, New Haven, Yale University Press / London, Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1950.

TRADUCCIÓN

Domínguez del Val, U., *Martín de Braga. Obras completas*; Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990.

METODIO DE OLIMPIA

EDICIÓN

Bonwestsche, G. N., *Methodius. Opera*. Leipzig, GCS 27, 1917.

MINUCIO FÉLIX

EDICIÓN

Kytzler, B., *Minucius Felix. Octavius*, Leipzig, BT, 1982.

TRADUCCIÓN

Minucio Félix. Octavio. Introducción, traducción y notas de Víctor Sanz Santacruz, Madrid, Ciudad Nueva, 2000.

NICETAS DE REMESIANA

EDICIÓN

Sancti Niceti Opuscula. Opusculum II. De Psalmodiae bono. PL LXVIII, col. 371-376.

Turner, C. H., “Niceta of Remesiana. Introduction and text of *De psalmodiae bono*”, *The Journal of Theological Studies*, 24, 1923, pp. 225-253.

NICÓMACO DE GERASA

EDICIONES

Hoche, R., *Nicomachi Geraseni Pythagorei Introductionis Arithmeticae Libri II*, Leipzig, BT, 1866.

Jan, K von., *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*. Hildesheim, 1962, pp. 235-282.

TRADUCCIÓN

Garrido Domené, F., *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona, Cérix, 2016, pp. 133-150 y 317-324.

NONIO MARCELO

EDICIÓN

Lindsay, W. M., *De Compendiosa doctrina libri XX* (3 vol.), Hildesheim, Olms, 1964.

NOVACIANO

EDICIÓN

Diercks, G. F., *Novatiani opera*, Turnhout, CCSL 4, 1972.

ORÍGENES

EDICIÓN

Crouzel, H., *Epistula ad Gregorium Thaumaturgum*, París, Sources Chrétiennes, 1969.

OVIDIO

EDICIONES

Ruíz de Elvira, A., *Ovidio. Metamorfosis* (3 vols.), Madrid, CSIC, 1992-1994.

Alton, E. H., Wormell, D. E. W., Courtney, E., P. *Ovidi Nasonis Fastorum Libri Sex*. Leipzig, BT, 1978.

TRADUCCIONES

Ovidio. Fastos. Introducción, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, BCG 121, 1988.

Ovidio. Metamorfosis (3 vols.). Texto revisado y traducido por Antonio Ruíz de Elvira, Madrid, CSIC, 1992-1994.

PACATO DREPANIO

EDICIÓN

Mynors, R.A.B. *XII Panegyrici Latini*. Oxford, Clarendon Press, 1964.

PACOMIO

EDICIÓN

Bacht, H., *Das Vermächtnis des Ursprunges. Studien zum frühen Mönchtum, Bd. 2: Pachomius. Der Mann und sein Werk*, Wurzburg, Echter Verlag 1983.

PASCASIO DE DUMIO

EDICIÓN

Freire, J. G. *A versao latina por Pascasio de Dume dos Apophthegmata Patrum*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1971.

PAULINO DE MILAN

EDICIÓN

Vita Sancti Ambrosii mediolanensis episcopi, PL 14, col. 29-50.

PAUSANIAS

EDICIÓN

Rocha-Pereira, M. H., *Pausaniae Graeciae descriptio* (3 vols.), Leipzig, BT, 1989-1990.

TRADUCCIONES

Pausanias. Descripción de Grecia (3 vols). Introducción, traducción y notas de María Cruz Guerrero Ingelmo, Madrid, BCG 196-198, 1994.

PÍNDARO

EDICIÓN

Snell, Br., Maehler, H., *Pindari Carmina cum fragmentis* (2 vols.), Leipzig, BT, 1988.

TRADUCCIÓN

Píndaro. Odas y fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Istmicas, Fragmentos.

Introducciones, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, BCG 68, 1995.

PLATÓN

EDICIONES

Burnet, J., *Platonis opera. Vol 1. Tetralogias I-II continens.* Oxford, OCT, 1995.

Burnet, J., *Platonis opera. Vol 2. Tetralogias III-IV continens.* Oxford, OCT, 1988.

Burnet, J., *Platonis opera. Vol 3. Tetralogias V-VII continens.* Oxford, OCT, 1988.

Burnet, J., *Platonis opera. Vol 4. Tetralogiam VIII continens.* Oxford, OCT, 1988.

Burnet, J., *Platonis opera. Vol 5. Tetralogiam IX definitiones et spurias continens.* Oxford, OCT, 1988.

TRADUCCIONES

Platón. Diálogos, vol. 1. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras. Introducción general por Emilio Lledó Íñigo; traducción y notas por J. Calonge Ruíz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Madrid, BCG 37, 1985.

Platón. Diálogos, vol. 2. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo. Traducciones, introducciones y notas por J. Calonge Ruíz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri y J. L. Calvo, Madrid, BCG 61, 1987.

Platón. Diálogos, vol. 3. Fedón, Banquete, Fedro. Traducciones, introducciones y notas de C. García Gual (Fedón), M. Martínez Hernández (Banquete), E. Lledó Íñigo (Fedro), Madrid, BCG 93, 2008.

Platón. Diálogos, vol. 4. República. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, BCG 94, 2003.

Platón. Diálogos, vol. 5. Parménides, Teeteto, Sofista, Político. Introducción, traducción y notas de M^a Isabel Santa Cruz (*Parménides, Político*), Álvaro Vallejo Campos (*Teeteto*), Néstor Luis Cordero (*Sofista*), Madrid, BCG 117, 2003.

Platón. Diálogos, vol. 6. Filebo, Timeo, Critias. Traducción de M^a A. Durán (*Filebo*) y F. Lisi (*Timeo y Critias*). Madrid, BCG 160, 2008.

Platón. Diálogos, vol. 7. Dudosos. Apócrifos. Cartas. Introducción, traducción y notas por J. Zaragoza y P. Gómez Cardó, Madrid, BCG 162, 1999.

Platón. Diálogos, vol. 8. Leyes. Libros I-VI. Introducción, traducción y notas por Francisco Lisi, Madrid, BCG 265, 1999.

Platón. Diálogos, vol. 9. Leyes. Libros VII-XII. Introducción, traducción y notas por Francisco Lisi, Madrid, BCG 266 1999.

PLAUTO

EDICIÓN

Lindsay, W. M., *T. Macci Plauti Comoediae* (2. vols.), Oxford, OCT, 1903-1905.

TRADUCCIONES

Plauto. Comedias I. Anfitrión, La comedia de los asnos, La comedia de la olla, Las dos báquides, Los cautivos, Cásina. Introducción, traducción y notas de Mercedes González-Haba, Madrid, BCG 170, 1992.

PLINIO EL VIEJO

EDICIÓN

Jan, C., Mayhoff, C., *Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*, Leipzig, BT, 1967 (vols. I-V), 1970 (vol. VI).

TRADUCCIONES

Plinio el Viejo. Historia natural. Libros I-II. Introducción general de Guy Serbat. Traducción y notas de Antonio Fontán, Ana M^a Moure Casas y otros. Madrid, BCG 206, 1995.

Plinio el Viejo. Historia natural. Libros VII-XI. Introducción, traducción y notas de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, Ana M^a Moure Casas et alii. Madrid, BCG 308, 2003.

PLOTINO

EDICIÓN

Henry, P., Schwyzer, H. R., *Plotini opera*, (3 vols.), Bruselas, 1951-1973.

TRADUCCIONES

Porfirio. Vida de Plotino. Plotino. Eneadas. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, Madrid, BCG 57, 1992.

Plotino. Eneadas. Libros III-IV. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, Madrid, BCG 88, 1985.

Plotino. Eneadas. Libros V-VI. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal, Madrid, BCG 256, 1998.

PLUTARCO

EDICIONES

Hubert, C., *Plutarchi Moralia*, vol. 4, Leipzig, BT, 1971.

Hubert, C., Drexler, H., *Plutarchi Moralia*, vol. 6.1. Leipzig, BT, 1959.

Hubert, C., Pohlenz, M., Drexler, H., *Plutarchi Moralia*, vol. 5.1. Leipzig, BT, 1960.

Hubert, C., Pohlenz, M., Drexler, H., *Plutarchi Moralia*, vol. 5.3. Leipzig, BT, 1960.

Paton, W.R., Wegehaupt, I., Pohlenz, M., Gärtner, H., *Plutarchi Moralia*, vol. 1., Leipzig, BT, 1974.

Ziegler, K., *Plutarchi Moralia*, vol. 6.3, *Peri mousikés* (Plan. 39), Leipzig, BT, 1971.

Ziegler, K., *Plutarchi Vitae Parallelae*, Leipzig, BT, 1964-1973.

TRADUCCIONES

Plutarco. Obras morales y de costumbres I. Introducciones, traducciones y notas por Concepción Morales Otal y José García López, Madrid, BCG 78, 1985.

Plutarco. Obras morales y de costumbres IV. Charlas de sobremesa. Introducción, traducción y notas por Francisco Martín García, Madrid, BCG 109, 2008.

Plutarco. Obras morales y de costumbres XI. Tratados platónicos. Introducción, traducción y notas de M^a Ángeles Durán López y Raúl Caballero Sánchez, Madrid, BCG 322, 2008.

Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia) XIII. Traducción de José García López y Alicia Morales Ortiz. Madrid, BCG 324, 2004.

Plutarco. Vidas paralelas I. Teseo-Rómulo. Licurgo-Numa. Introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, BCG 77, 1985.

Pseudo Plutarco. Sobre la vida y la poesía de Homero. Porfirio. El antro de las ninfas de la Odisea. Salustio. Sobre los dioses y el mundo. Introducciones, traducciones y notas por Enrique Ángel Ramos Jurado, Madrid, BCG 133, 1989.

PÓLUX

EDICIÓN

Bethe, E., *Pollucis Onomasticon* (2 vols.), Leipzig, BT, 1967.

PORFIRIO

EDICIÓN

Des Places, É., *Vie de Pythagore. Lettre à Marcella*. París, LBL, 1982.

Düring, I., *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Gotemburgo, Wettegren och Kerber, 1934.

Sodano, A. R., *Porphyrii In Platonis Timaeum commentariorum fragmenta*, Neapoli, 1964.

TRADUCCIÓN

Porfirio. Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Introducción, traducción y notas de M. Periago Lorente, Madrid, BCG 104, 1987.

PRISCIANO

EDICIÓN

Keil, H., *Grammatici latini (vols. 2 y 3). Prisciani Institutionum Gramaticarum*. Leipzig, BT, 1855-1859.

PROBO

EDICIÓN

Keil, H., *Grammatici latini (vol. 4), Probi Donati Servii quae feruntur De arte grammatica libri*, Leipzig, BT, 1864.

PROCLO

EDICIÓN

Diehl, E., *In Platonis Timaeum commentariis*, 3 vols., Leipzig, BT, 1903, 1904, 1906.

PROPERCIO

EDICIÓN

Fedeli, P., *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart, BT, 1984.

TRADUCCIÓN

Propertio. Elegías. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, BCG 131, 1989.

PRUDENCIO

EDICIÓN

Cunningham, M. P., *Aurelii Prudentii Clementis carmina*. Cura et studio. Turnhout, CCSL 126, 1966.

TRADUCCIÓN

Prudencio. Obras II. Traducción y notas de Luis Rivero García, Madrid, BCG 241, 1997.

PTOLOMEO

EDICIÓN

Redondo Reyes, P. *La Harmónica de Claudio Ptolomeo. Edición crítica con introducción y comentario*. Murcia, 2003.

TRADUCCIÓN

Ptolomeo. Harmónica. Introducción, traducción y notas de Pedro Redondo Reyes. En *Hefestión, Métrica griega. Aristóxeno, Harmónica-Rítmica. Ptolomeo, Harmónica*. Madrid, BCG 383, 2009.

QUINTILIANO

EDICIÓN

Rahn, Helmut, M. *Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*. (vol. 1 y 2), Darmstadt, 1988.

TRADUCCIÓN

Quintiliano de Calahorra. Obra completa (en 5 vols.). Introducción, edición, traducción y notas por Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia-Caja de Salamanca, 1997 (vol. 1), 1999 (vols. 2 y 3), 2000 (vol. 4) y 2001 (vol. 5).

REDEMPTO

EDICIÓN

Martín, J. C., *Scripta de vita Isidori Hispalensis episcopi: Braulionis Caesaraugustani episcopi Renotatio librorum domini Isidori; Redempti clerici Hispalensis Obitus beatissimi Isidori Hispalensis episcopi; Vita sancti Isidori ab autore anonymo saeculis XI-XII exarata*. Turnhout, CCSL 113B, 2006.

RETÓRICA A HERENIO

EDICIÓN

Marx, F., *Incerti Auctoris De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, Hildeseim, Olms, 1966.

TRADUCCIÓN

Retórica a Herenio. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, BCG, 244, 1997.

SCHOLIA DANIELIS

EDICIÓN

Thilo, G., Hagen, H., *Servii Grammatici qui feruntur in Vergili Carmina Commentarii*. Hildesheim, Olms, 1986.

SENECA

EDICIONES

Reynolds, L. D. *Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales*, (2 vols.) Oxford, 1969.

TRADUCCIONES

Séneca. Epístolas morales a Lucilio (2 vols.). Introducción, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid, BCG 92 y 129, 1989.

SERVIO

EDICIÓN

Keil, H., *Grammatici latini* (vol. 4), *Probi Donati Servii quae feruntur De arte grammatica libri*, Leipzig, BT, 1864.

Thilo, G., Hagen, H., *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii* (3 vols.). Hildesheim, Olms, 1986.

SEXTO EMPÍRICO

EDICIONES

Mutschmann, H, Mau, J., *Sexti Empirici Opera. Vol. I. Pyrroneion Hypotypóseon Libros Tres Continens*. Leipzig, BT, 1958.

Mutschmann, H., *Sexti Empirici Opera. Vol. II. Adversus Dogmaticos Libros Quinque. (Adv. mathem. VII-XI)*, Leipzig, BT, 1984.

Mau, J., *Sexti Empirici Opera. Vol. III. Adversus mathematicos. Libros I-VI*, Leipzig, BT, 1961.

TRADUCCIONES

Sexto. Empírico. Contra los profesores. Introducción, traducción y notas de Jorge Bergua Cavero, Madrid, BCG 239, 1997.

Sexto Empírico. Contra los dogmáticos. Introducción, traducción y notas de Juan Francisco Martos Montiel, Madrid, BCG 401, 2012.

Sexto Empírico. Esbozos pirrónicos. Introducción, traducción y notas de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego, Madrid, BCG 179, 1993.

SIDONIO APOLINAR

EDICIÓN

Luetjohann, Chr., *Apollinaris Sidoni Epistulae et Carmina, MGH, Auctores Antiquissimi, Tomus VIII*, Berlín, 1887.

SISEBUTO

EDICIÓN

Fontaine, J., *Carmen de Luna*, en *Isidore de Seville, Traité de la nature*. Bordeaux: Féret et fils, 1960, pp. 329-335.

Gil, J., *Vita vel passio Desiderii episcopi Viennensis*, en *Miscellanea wisigothica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, pp. 53-69.

_____, *Epistulae* en *Miscellanea wisigothica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, pp. 3-27.

SÓFOCLES

EDICIONES

Dain, A., Mazon, P., Irigoin, J., *Sophocle* (3 vols.) París, LBL, 1989-90.

TRADUCCIONES

Sófocles. Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono. Introducción de José S. Lasso de la Vega; traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, BCG 40, 2008.

SOLINO

EDICIÓN

Mommsen, Th., *C. Iulii Solini Collectanea Rerum Memorabilium*, Berlín, 1895.

TRADUCCIÓN

Solino. Colección de hechos memorables o El erudito. Introducción, traducción y notas de Francisco J. Fernández Nieto, Madrid, BCG 291, 2001.

SORANO (PSEUDO)

EDICIÓN

Fischer, K. D., F., *Sorani quae feruntur Quaestiones Medicinales*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

Rose, V., “Pseudo-Sorano. Quaestiones medicinales” en *Anécdota Graeca et Grecolatina*, Berlín, 1870

SUDA (ENCICLOPEDIA)

EDICIÓN

Adler, A., *Lexicographi graeci. Svidae Lexicon. Pars I. A-G*, Munich/Leipzig, 2001.

_____, *Lexicographi graeci. Svidae Lexicon. Pars II. D-H*, Stuttgart, BT, 1967.

_____, *Lexicographi graeci. Svidae Lexicon. Pars III. K-O*, Stuttgart, BT, 1967.

_____, *Lexicographi graeci. Svidae Lexicon. Pars IV. P-Ψ*, Munich/Leipzig, 2001.

_____, *Lexicographi graeci. Svidae Lexicon. Pars V. Praefationes indices dissertationem continens*, Munich/Leipzig, 2001.

SUETONIO

EDICIÓN

Bassols De Climent, M., *Vida de los doce césares*. Madrid, Colección Hispánica de autores griegos y latinos, 1964-1970.

TRADUCCIONES

Suetonio. Vida de los doce césares. (2 vols.). Introducción por Antonio Ramírez de Verger, traducción y notas de Rosa María Agudo Cubas, Madrid, BCG 167-168, 1992.

Biografías literarias latinas. Suetonio. A.A.V.V. Introducción de Y. García López. Traducción y notas de J. Abeal López, P. Adrio Fernández, M^a. L. Antón Prado *et alii*. Madrid, BCG 81, 1985.

TACIANO

EDICIÓN

Marcovich, M., *Tatian. Oratio ad Graecos*. Berlín / Nueva York, De Gruyter (*PTS – Patristische Texte und Studien*– 43) 1995.

TRADUCCIÓN

Taciano. Discurso contra los griegos, edición de José Ramón del Canto Nieto, Madrid, 2016.

TÁCITO

EDICIÓN

Wuilleumier, P., *Tacite. Annales. Livres XI-XII*. París, LBL, 1974.

TRADUCCIÓN

Tácito. Anales. Libros XI-XVI. Introducción, traducción y notas por José Luis Moralejo, Madrid, BCG 30, 1986.

TAJÓN DE ZARAGOZA

EDICIÓN

Díaz y Díaz, M. C., *Libros y librerías de la Rioja altomedieval*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 342-346.

García Villada, Z., “Fragmentos inéditos de Tajón, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 30, 1914, pp. 23-31, pp. 27-31.

PL 80, cols. 727-990.

Riesco Terrero, L., *Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*. Sevilla, 1975, p. 154.

TEODORETO DE CIRO

EDICIÓN

Parmentier, L., Hansen, G.C, *Theodoret. Die Kirchengeschichte*. Berlín, Akademie Verlag (GCS NF 5), 1998.

TEÓFILO DE ANTIOQUÍA

EDICIÓN

Marcovich, M., *Theophilus Antiochenus. Ad Autolycum*. Berlín / Nueva York, De Gruyter (PTS –*Patristische Texte und Studien*– 44) 1995.

TEOFRASTO

EDICIÓN

Fortenbaugh, W. W., et alii, *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, Part. II, Leiden / Nueva York / Colonia, 1992.

TEON DE ESMIRNA

EDICIÓN

Dupuis, J., *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*. Bruxelles, Culture et Civilisation, 1966.

TERTULIANO

EDICIONES

Borleffs, J. G. Ph., *Ad nationes*, Turnhout, CCSL 1, 1954.

Castorina, E., *Tertuliani De Spectaculis*. Introduzione, testo critico, commento e traduzione. Florencia, 1973.

Munier, Chl, *La pénitence. Tertullien*. Introduction, texte critique, traduction et commentaire, París, Cerf, 1984.

Waltzing, J. P., Severyns, A., *Apologétique*. Texte établie et traduit par J. P. Waltzing, avec la col. De A. Severyns, París, LBL, 1970.

TRADUCCIONES

Tertuliano. Apologético. A los gentiles. Introducción, traducción y notas de Carmen Castillo García, Madrid, BCG 285, 2001.

TITO LIVIO

EDICIÓN.

Bayet, J., *Tite-Live. Histoire romaine. Tome VII. Livre VII*. París, LBL, 1968.

TRADUCCIÓN

Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros IV-VII. Traducción y notas de José Antonio Villar Vidal, Madrid, BCG 145, 1990.

TUCÍDIDES

EDICIÓN

Hude, K., *Thucydidis Historiae*, (2. vols.), Leipzig, BT, 1938.

TRADUCCIÓN

Tucídides. Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros III-IV. Introducción general de Julio Calonge Ruiz; traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, BCG 151, 2003.

VALERIO DEL BIERZO.

EDICIONES Y TRADUCCIONES

Díaz y Díaz, M. C., *San Valerio del Bierzo: su persona, su obra*. Introducción, edición crítica y traducción. León: Centro de Estudio e Investigación San Isidoro, 2006.

VALERIO MÁXIMO

EDICIÓN

Faranda, R., *Deti e fatti Memorabili di Valerio Massimo*, Turín, Unione tipografica, 1971.

TRADUCCIÓN

Valerio Máximo. Hechos y dichos memorables. Libros I-VI. Introducción, traducción y notas de Santiago López Moreda, M^a Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez, Madrid, BCG 311, 2003.

VARRÓN

EDICIÓN

Kent, R. G., *Varro. On The Latin Language* (2. vols.), Londres, Loeb, 1977, 1979.

TRADUCCIONES.

Varrón. Lengua latina. Libros V-VI. Introducción, traducción y notas de Luis Alfonso Hernández Miguel, Madrid, BCG 251, 1998.

Varrón. Lengua latina. Libros VII-X. Introducción, traducción y notas de Luis Alfonso Hernández Miguel, Madrid, BCG 252, 1998.

MARIO VICTORINO

EDICIONES.

Keil, H., *Grammatici latini* (vol. 6). *Scriptores artis metricae. Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus*. Leipzig, BT, 1864.

Mariotti, I., *Marii Victorini Ars grammatica*. Introduzione, testo critic e commento. Florencia, Felice Le Monnier, 1967.

VIRGILIO

EDICIONES

Rivero García L., Estévez Sola, J. A., Librán Moreno, M., Ramírez de Verger, A., *Eneida* (4 vols). Introducción, texto latino, traducción y notas. Madrid, 2009 (vol. 1), 2011 (vols. 2, 3 y 4).

Sabbadini, R. *P. Vergili Maronis Opera: Bucolica et Georgica* (vol. I). Roma, 1930.

TRADUCCIONES

Virgilio. Eneida. Introducción de José Luis Vidal, traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, BCG 160, 2010.

Virgilio. Bucólicas, Apéndice virgiliano, Geórgicas. Introducción. Traducción y notas por Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruíz, Madrid, BCG 141, 1990.

VITA AMANDI (POR BAUDEMUNDO)

EDICIÓN

Krusch, B, en *MGH, Scriptores Rerum Merovingicarum*, Tomus V, Hanover / Leipzig, 1920, pp.428-449.

VITA AMANDI (POR MILONE DE SAINT-AMAND)

EDICIÓN

Bottiglieri, C., *Vita Sancti Amandi métrica*. Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2006.

VITA FRUCTUOSI

EDICIÓN

Díaz y Díaz, M. C., *La vida de san Fructuoso de Braga*; estudio y edición crítica. Braga, Empresa do Diario do Minho, 1974.

VITA ISIDORI

Martín, J. C., *Scripta de vita Isidori Hispalensis episcopi: Braulionis Caesaraugustani episcopi Renotatio librorum domini Isidori; Redempti clerici Hispalensis Obitus beatissimi Isidori Hispalensis episcopi; Vita sancti Isidori ab autore anonymo saeculis XI-XII exarata*. Turnhout, CCSL 113B, 2006.

VITA SANCTORUM PATRUM EMERETESIUM

EDICIÓN

Maya Sánchez, A., *Vita sanctorum patrum emeretesium*. Turnholt, CCSL 116, 1992.

TRADUCCIÓN

El libro de las vidas de los santos padres de Mérida, Estudio, traducción, anotaciones y apéndices documentales por Aquilino Camacho Macías, Mérida, 1988.

Vidas de los santos padres de Mérida. Introducción, traducción y notas por Isabel Velázquez. Madrid, Editorial Trotta, 2008.

VITA SOPHOCLIS

EDICIÓN

Schultz, F., *De Vita Sophoclis Poetae*. Berlin, 1836.

VITRUVIO

EDICIÓN

Krohn, Fritz, *Vitruvii De architectura libri decem*, Lipsae, Teubneri, 1912.

TRADUCCIÓN

Marco Lucio Vitrubio. *Los diez libros de arquitectura*. Traducción de Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, 1985.

17.3. DICCIONARIOS

- Aldea, Q., Marín, T., Vives, J. (dirs.), *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1972-1987.
- Bailly, A., *Le Grand Bailly. Dictionnaire de grec-français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Louis Séchan et Pierre Chantraine, Paris, Hachette Éducation, 2000.
- _____, Bréal, M., *Dictionnaire étymologique latin*, Paris, Hachette, 1918.
- Basso A. (dir.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie* (8 vols.), Turín, UTET, 1985-1988.
- Bernhard, M. (ed.), *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi*, Munich, 1992.
- Blaise, A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, revu et corrigé sous la direction de Paul Tombeur, Turnhout, Brepols, 2005.
- Blánquez, A., *Diccionario latino-español*, Madrid, Gredos, 2012.
- Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 1994-2008.
- Bogaert, P.-M., Delcor, M., Jacob, E. et alii. (ed.), *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1993.
- Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., López Calo, J. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 1999-2002.
- Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 2009.
- Diez Macho, A., Bartina, S., *Enciclopedia bíblica* (6 vols.), Barcelona, Ediciones Garriga, 1963.
- Ernout, A., Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, París, 1985.
- Falcón, C., Fernández-Galiano, E., López Melero, R., *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, 2013.
- Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*, 5 vols. Madrid, 2005.
- Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français*, nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Paris, Hachette Éducation, 2000.
- González Vázquez, C., *Diccionario Akal del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, 2014.

- Goosen, L., *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Madrid, 2006.
- Goulet, R. (ed.), *Dictionnaire des philosophes antiques. Préparé par Richard Goulet, avec la collaboration de Jean-Marie Flamand et MarounAouad*, París, 2003.
- Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1989.
- Harrauer, C., y Hunger. H., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, 2008.
- March, J., *Diccionario de Mitología Clásica*, Barcelona, 2002.
- Michaelides, S., *The music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, 1978.
- Rodríguez Adrados, F., Rodríguez Somolinos, J., *Diccionario Griego-Español* (versión en línea), CSIC, CCHS, ILC. <http://dge.cchs.csic.es/>
- Ropero Berzosa, A. (ed.), *Gran Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Viladecavalls, CLIE, 2012.
- Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001.
- Segura Munguía, S., *Nuevo Diccionario Etimológico Latín-Español. Y de las Voces Derivadas. Quinta Edición*. Deusto, Universidad, 2013.
- Souter, Alexandre, *A Glossary of Later Latin to 600 AD*, Oxford, Clarendon Press, 1949.
- Stelten, Leo, *Dictionary of Ecclesiastical Latin with an appendix of Latin expressions defined and clarified*, Peabody, Hendrickson, 1995.
- Vacant, A., Mangenot, E., Amann, E., *Dictionnaire de théologie catholique*, París, Librairie Letouzey et Ane 1899-1950.
- Walde, A., *Lateinisches-Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

17.4. BIBLIOGRAFÍA CIENTÍFICA¹¹⁰⁹

- Abert, H., *Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899.
- _____, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundleiden*, Halle, 1905.
- _____, *Zu Cassiodor*, en *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, t.3, 1901-1902.
- Alaejos, A., “Cómo enseñaba san Isidoro de Sevilla”, *Verdad y Vida* 1, 1943, pp. 209-220.
- Albercht, M. von, *Historia de la literatura romana. Vol I*, Barcelona, 1997.
- _____, *Historia de la literatura romana. Vol II*, Barcelona, 1999.
- Aldama, J. A. “Indicaciones sobre la cronología de las obras isidorianas”, en *Miscellanea Isidoriana*, Roma, 1936, pp. 57-89.
- Alfaro del Valle, J. A., “Lo musical en San Isidoro de Sevilla I”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 2, 1978, pp. 39-48.
- _____, “Lo musical en San Isidoro de Sevilla”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3, 1979, pp. 65-78.
- Allen, W. S., *Accent and Rhythm*, Cambridge, 1973.
- Alonso-Núñez, J. M., “Aspectos del pensamiento historiográfico de San Isidoro de Sevilla”, en van Uytfanghe, M., Demeulenaere, R. (eds.), *Aeuum inter utrumque. Mélanges offerts à F. Sanders*, Steenbrugge, 1991, pp. 1-10.
- Alonso Schökel, L., Camiti, C., *Salmos. Tomo 1 (Salmos 1-72)*. Traducción, introducciones y comentario, Estella, 1992.
- Altaner, B., “Der Stand der Isidorforschung: ein kritischer Bericht über die seit 1910 erschienene Literatur”, en *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636)*. Roma, [s.n.], 1936, pp. 1-32.
- _____, *Patrología*. Madrid, 1956.
- Álvarez García, F., “Tiempo, religión y política en el Chronicon de Ioannis Biclarenensis”, En la *España Medieval* 20, 1997, pp. 9-30.
- Amsler, M., *Etymology and grammatical discourse in late antiquity and the early Middle Ages*. Amsterdam, 1989.

¹¹⁰⁹ Tal y como se ha venido haciendo a lo largo de la tesis, para la bibliografía científica no se hará referencia a la editorial de la publicación ni al traductor de la obra (si lo hubiere) y tan solo se hará referencia al año de la publicación de la edición utilizada.

- Anderson, W. D., "The importance of Damonian Theory in Plato's Thought", *Transactions of the American Philological Association* 86, 1955, pp. 88-102.
- _____, *Ethos and Education in Greek Music. The evidence of poetry and philosophy*, Cambridge, 1966.
- _____, "Musical Developments in the School of Aristotle", *Research Chronicle of the Royal Musical Association* 16, 1980, pp. 78-98.
- Andrés Sanz, M. A., Codoñer Merino, C. (coord.), Iranzo Abellán, S., Martín, J.C. y Paniagua, D., *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- Angeli, A. de, "La musica nel drama greco", *Rivista di filología e di istruzione classica* 22, 1894, 161-227.
- Anglés, H., "La música medieval en Toledo hasta el siglo XI", *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* 7, 1938, pp. 1-68.
- _____, "Latin chant before St. Gregory", en Hughes, A., *The New Oxford History of Music. Vol. 2. Early Medieval Music up to 1300*, Londres / Nueva York / Toronto, 1976, pp. 58-91.
- Anspach, E., *Taionis et Isidori nova fragmenta et opera*, Madrid, 1930
- Antolín, G., *Catálogo de los Códices Latinos de la Real Biblioteca del Escorial, III*, Madrid, 1911.
- Arce, J., *Bárbaros y romanos en Hispania. 400-507 A. D.* Madrid, Marcial Pons Historia, 2011.
- _____, *El último siglo de la España romana: 284-409*. Madrid, 1984.
- _____, "Ludi circenses en Hispania en la Antigüedad Tardía", *El circo en la Hispania romana*, Mérida, 22, 23 y 24 de marzo de 2001, Madrid, 2001, pp. 273-283.
- Asensio, J. C., "De la liturgia visigoda al canto gregoriano", en Gómez Muntané, M. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 1. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, 2009, pp. 22-76.
- Atkinson, Ch. M. "Modus", *Handwörterbuch der musicalischen Terminologie* 24, 1996.
- _____, *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxford, 2009.
- _____, "Tonus in the Carolingian era: A terminological Spannungsfeld", *Collected Work: Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters. III. No. 15*, Munich, 2001, pp. 19-46.
- Auguet, R., *Crueldad y civilización: los juegos romanos*, Madrid, 1975.

- Avenary, H., "Musikalische Analecta aus Isidors Etymologiae: Campana, tubae, ductiles, puncti", *Musikforschung* 21, 1968, pp. 38-39.
- Bailey, T., "Ambrosian chant", en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 452-461.
- _____, Warkotsh, I., "Ambrosianischer gesang", en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 1, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 1999, pp. 521-546.
- Balil, A., "Decorado y presentación escénica en el teatro griego", *Revista de la Universidad de Madrid: Estudios sobre el teatro en la Antigüedad Clásica*, Madrid, 1964, Vol. XIII, N° 51, pp. 325-368.
- Balsdon, J. P.V. D., *Life and leisure in ancient Rome*, Londres, 1960.
- Barbera, A., "Arithmetic and geometric division of the tetrachord", *Journal of Music Theory* 21, 1977, pp. 294-323.
- _____, "The Consonant Eleventh and The Expansion of the Musical Tetraktys", *Journal of Music Theory* 28, 1984, pp. 191-224.
- _____, *The Euclidean Division of the Canon. Greek and Latin Sources*, Lincoln, 1991.
- Barbero de Aguilera, A., *La sociedad visigoda y su entorno histórico*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores S. A., 1992.
- Barcenilla Mena, A., "Las bibliotecas españolas de la Alta Edad Media", *Perficat* 18, 1994, 89-120.
- Bareille, G., "Isidore de Séville (Saint)", en Vacant, A., Mangenot, E., Amann, E., *Dictionnaire de théologie catholique*, Vol. 8, París, 1924, cols. 98-111.
- Barker, A., *Greek musical writings: I*. Cambridge, 1984.
- _____, *Greek musical writings: II*. Cambridge, 1989.
- _____, *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, a cura di Angelo Meriani, Nápoles, 2005.
- _____, *The Science of Harmonics in classical Greece*. Cambridge, 2007.
- Bartelink, G., "Het pneumatisch orgel in teksten uit de laat oudheid", *Hermeneus: Maandblad voor de antieke cultuur* 45, 1973, pp. 121-126.
- Bassett, P. M., *The Concepts Of Christian Society And Culture In The Writings Of Saint Isidore Of Seville His Suggestions Concerning Philosophical, Historical, And Legal Foundations For Visigothic Spain*, Tesis doctoral, Duke University, 1967.

- Baudot, A., *Musiciens Romains de l'antiquité*, Montreal, 1973.
- Bayer, R. *Historia de la estética*. Madrid, 1982.
- Beacham, R. C., *The Roman theatre and its audience*, Londres, 1991.
- Beare, W., *La escena romana*, Buenos Aires, 1972.
- Bellingham, J., *The Development of Musical Thought in the Medieval West from Late Antiquity to the Mid-Ninth Century*, Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1998.
- Bélis, A., "Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales", *Revue de philologie* 62, 1988, pp. 227-250.
- _____, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París, 1999.
- Beltrán, A., "El teatro de Cesaraugusta. Estado actual de conocimiento", *Cuadernos de arquitectura romana, 2: Teatros romanos de Hispania*, Murcia, 1993, pp. 93-118.
- Berardino, A. di, *Patrología III. La edad de oro de la literatura patristica*, Madrid, 1981.
- _____, *Patrología IV. Del Concilio de Calcedonia a Beda. Los padres latinos*. Madrid, 2002.
- Bernabé, A., Hernández, F., *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, 2010.
- Bernal, J., "La "Laus Cerei" de la liturgia hispana. Estudio crítico del texto", *Angelicum* 41, 1964, pp. 317-47.
- Bernhard, M., "Isidor von Sevilla", en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 2003, Vol. 9, *Personenteil*, col. 700-701.
- Beschi, L., "L'organo idraulico (hydraulis): una invenzione ellenistica dal grande futuro", Martinelli, M. Ch., *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa, 2009, pp. 247-266.
- Bethe, E., "Die griechische Tragödie und die Musik", *Neue Kahrriücher* 10, 1910, pp. 81-95.
- Bickel, E., *Historia de la literatura romana*, Madrid, 1982.
- Bieler, L., *Historia de la literatura romana*, Madrid, 1980.

- Bischoff, B., "Scriptoria e manoscritti mediatori di civiltà dal VI secolo alla riforma di Carlo Magno", *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull' alto medioevo XI*, Spoleto, 1963, pp. 479-504.
- Bizarri, Hugo Oscar, "Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media I" en *Medioevo Romanzo* 26, (2002), pp. 127-148.
- _____, "Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media II" en *Medioevo Romanzo* 26, (2002), pp. 270-295.
- Blázquez, J. M., *El nacimiento del cristianismo*, Madrid, 1996.
- _____, "La popularidad del espectáculo en la musivaria hispana", *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida, 2002, pp. 67-78.
- _____, Martínez-Pinna Jorge; Montero, Santiago; *Historia de las religiones antiguas: Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, 2011.
- Bonaria, M., *Romani mimi*, Roma, 1965.
- Bonnaud, R., "L'éducation scientifique de Boèce", *Speculum*, 4, 1929, p. 198-206.
- Bowen, A. C. "The Foundations of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas, Fragment 1", *Ancient Philosophy* 2, 79-83.
- Bower, C. M., "Boethius and Nicomachus: An Essay Concernig the Sources of *De institutione Musica*", *Vivarium* 15, 1, 1978, p. 1-45.
- _____, "The Role of Boethius' *De institutione musica* in the Speculative Tradition of Western Musical Thought", en Masi, M., *Boethius and the Liberal Arts: A Collection of Essays*, Berna, 1981, pp. 157-174.
- _____, "The transmission of ancient music theory into the Middle Ages", en Christensen, Th. (ed.), *Western music theory*, Cambridge / Nueva York, 2002, pp. 136-167.
- Bowra, C. M., *Introducción a la Literatura griega*, Madrid, 2007.
- Bragard, R., *Boethiana: études sur le 'De Institutione Musica' de Boèce*, in *Hommage à Charles van den Borren, Mélanges*, Antuerpen, 1945, p. 84-139.
- _____, "L'harmonie des sphères selon Boèce", *Speculum* 4, 1929, p. 206-213.
- Brambach, W., *Die Musikliteratur bis zur Blüthe der Reichenauer Sängerschule (500-1050 nach. Chr.)*, Karlsruhe, 1883.
- Brehaut, E., *An encyclopedist of the dark ages. Isidore of Seville*. Nueva York, 1972.
- Brillante, Carlo. *Il cantore e le Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa, 2009.

- Brou, L., "Problemes liturgiques chez saint Isidore", en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 193-209.
- Brunelle, L., "La pensée scientifique d'Isidore de Séville", *Scientia paedagogica* 58, 1964, p. 33-36.
- Brown, P., *El mundo de la Antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, 1989.
- de Bruyne, D., "De l'origine de quelques textes liturgiques mozárabes", *Revue Bénédictine* 30, 1913, pp. 421-435.
- de Bruyne, E., *Historia de la estética I. La Antigüedad griega y romana*, Madrid, 1963.
- _____, *Historia de la estética II. La Antigüedad crisitana. La Edad Media*, Madrid, 1963.
- Büchner, K., *Humanitas romana: studien über Werke uns Wesen der Römer*, Heidelberg, 1957.
- Bufkozer, M. F., "Speculative thinking in Mediaeval Music", *Speculum* 17, 1942, p. 165-180.
- Bundrick, Sheraamy D., *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge, 2005.
- Burkert, W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge (Ma), 1972.
- Calvié, L., *Le rhéteur Aristide Quintilien philosophe panmusicaliste et la théorie rythmique de l'Antiquité: Tradition manuscrite et histoire du texte des Eléments rythmiques d'Aristoxène de Tarente. Avec une édition critique provisoire et une première traduction en français de son seul fragment conservé*, (tesis doctoral) Marsella, Université d'Aix-Marseille, 2008.
- _____, "Le fragment rythmique du POxy 9 + 2687 attribué à Aristoxène de Tarente", *Revue de Philologie* 88/1, 2014, p. 7-56.
- _____, "Sur la distinction établie par Aristide Quintilien [I, 18] entre rythmiciens συμπλέκοντες et χωρίζοντες", *Greek & Roman Musical Studies* 3, 2015, p. 67-93.
- Candau, J. M., Gascó F. y Ramírez de Verger A. (eds.), *La conversión de Roma. Cristianismo y paganismo*, Madrid, 1990.
- Cantera, S. *Hispania. Spania. El nacimiento de España*. Madrid, Editorial Actas S.L., 2014.

- Cantó Llorca, J., “Servio, los Scholia Danielis e Isidoro (Etym. 18)”, en Melena, J. L., *Symbolae Lvdivico Mitxelena septuagenario oblatae*, en *Veleia*, Anejo nº 1, 1985, pp. 307-316.
- _____, “Los dioses paganos en Isidoro: *Etimologías* 8.11”, *Estudios Clásicos* 148, 2015, pp. 39-46.
- Capitán Díaz, A., *Historia de la Educación I. Edades Antigua y Media*. Granada, 1980.
- Carcopino, J., *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, 2001 (1939).
- Caro Baroja, J., “San Amando y los vascones”, *Príncipe de Viana* 32, nº 122-123, 1971, pp. 7-26.
- Carone, G. R., *Plato's Cosmology and its ethical dimensions*, Cambridge, 2005.
- Carrero Santamaría, E., Rico Camps, D., “La organización del espacio litúrgico hispánico entre los siglos VI y XI”, *Antiquité Tardive* 23, 2015, pp. 239-248.
- Cassani, J. L., “Aportación al estudio del proceso de la romanización de España. Las instituciones educativas”, en *Cuadernos de Historia de España* 18, 1952, pp. 50-70.
- Castán Lacoma, L. “San Isidoro, apologista antijudaíco”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 445-456.
- Castillo Gómez, A. (Coord.), *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, 2002.
- Castro Caridad, E., *Introducción al teatro latino medieval: textos y públicos*, Santiago de Compostela, 1996.
- Cattin, G., *El medioevo. Primera parte*, Madrid, 1991.
- Cavallo, G., “La alfabetización en Grecia y Roma”, en Castillo Gómez, A. (coord.), *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*, Gijón, 2010, pp. 69-111.
- Ceballos, A., Ceballos, D., “Los espectáculos del anfiteatro en Hispania”, *Iberia*, 6, 2003, pp. 57-70.
- Cerqueira, L. M. G., “A música especulativa nas *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha”, *Modus* 6, 2006, pp. 143-179.
- _____, *A música especulativa na tradição Hispânica medieval. Pervivência e transformação da herança clássica*, Tesis doctoral, Universidad de Lisboa, 1999.

- _____, “O significado musical de tonus em Isidoro de Sevilha”, *Anuario Musical* 55, 2000, pp. 3-8.
- Ceulemans, A.-E., “Instruments real and imaginary: Aaron's interpretation of Isidore and an illustrated copy of the Toscanello”, *Early music history: Studies in medieval and early modern music* 21, 2002, pp.1-35.
- Chailley, J., *La musique grecque antique*, Paris, 1979.
- Chamberlain, D. S., “Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius”, *Speculum* 14, 1970, p. 80-97.
- Christensen, Th. (ed.), *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge / Nueva York, 2002.
- Churrua, J. de, *Las instituciones de Gayo en san Isidoro de Sevilla*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1974.
- Cipriani, N., “Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales, en ‘De ordine’ de san Agustín” en *Augustinus* 55 (218), 2010, pp. 363-384, (traducción de José Anoz).
- Codoñer, C., “Fases en la edición de las ‘Etymologiae’”, con especial referencia al libro X”, *Euphrosyne* 22, 1994, pp. 125-46.
- _____, “La ‘Etimología’ en Isidoro de Sevilla” en Melena, J. L., *Symbolae Lvdovico Mitxelena septuagenario oblatae*, en *Veleia*, Anejo nº 1, 1985, pp. 275-286.
- _____, “Los tituli en las Etymologiae: Aportaciones al estudio de la transmisión del texto”, en Pérez González, M., *Actas del Primer Congreso de Latín Medieval (León 1-4 de diciembre de 1993)*, León, 1995, pp. 29-46.
- _____, “Proceso de adaptación de fuentes en Isidoro de Sevilla”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid, 1989, pp. 561-566.
- Cohen, J., “Jubal in the Middle Ages”, *Yûbal/Yuval: Studies of the Jewish Music Research Centre III*, 1974, pp. 83-99.
- Comotti, G., *La música en la cultura griega y romana*, Madrid, 1991.
- _____, “Scenografia e epettacolo: le macchine teatrali”, *Dioniso* 59, 2, 1989, pp. 283-295.
- Conomis, N. C., “Greek in Isidore's Origines”, *Glotta* 51, 1973, pp. 102-112.
- Copleston, Fr., *Historia de la Filosofía*, Vol. 1. Grecia y Roma. Barcelona, 1994.
- _____, *Historia de la Filosofía*, Vol. 2. De san Agustín a Escoto. Barcelona, 1994.
- Corbin, S., *L'Église à la conquête de sa musique*, París, 1960.

- _____, *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, Milán, 1987.
- _____, “‘Musica’ speculative et ‘cantus’ pratique, le rôle de saint Augustin dans la transmission des sciences musicales”, *Cahiers de Civilization Médiévale* 5, 1962, p. 1-12.
- Cornford, F. M., “Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition”, *The Classical quarterly*, 1922, p. 137-150, 1923, p. 1-12.
- _____, *Plato’s Cosmology*, London, 1971.
- Correa Pavón, G. L., *Numerus-proportio en el De Musica de san Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórico-platónica*. Tesis Doctoral. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.
- Courcelle, P., “Histoire d’un brouillon cassiodorien”, *Revue des Etudes anciennes* 44, 1942, pp. 65-86.
- Courtès, J., *Spectacles et jeux à l’époque patristique. Analyse topique, traitement moral et transformation symbolique d’un fait de culture*, tesis doctoral, París, Universidad París IV-Sorbona, 1973.
- Crawford, D. E., “A chant manual in sixteenth-century Italy”, *Musica disciplina: A yearbook of the history of music* 36, 1982, pp. 175-90.
- Croce, E., “David. Iconografía”, *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IV, cols. 502-511.
- Dangel, J., “La musique des vers latins déclamés, modulés et chantés: carmen, cantica, carmina”, en *Le vers et sa musique*, Dijon, 1999.
- _____, “Le poète architecte: métrique, stylistique et poétique”, en Dangel, J., *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, París, 2001.
- Daolmi, D., “Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music. With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)”, *Philomusica on-line* 16, 2017, pp. 1-42.
- Darder, M., Ripoll, G., “Caballos en la Antigüedad Tardía hispánica”, *Revista de Arqueología*, 104, 1989, pp. 41-51.
- Davidson, A. E., 1985. “High, clear, and sweet: Singing early music”, en Riedel J., Davidson A. E., Davidson, C., *Sacra / Profana: Studies in sacred and secular music for Johannes Riedel*, Minnesota monographs in music, 1985, pp 217-226.
- Davis, Chl., “La Edad Media” en R. Jenkyns (ed.), *El legado de Roma: una nueva valoración*, Barcelona 1995, pp. 62-90.
- Dekkers, E., *Clavis Patrum Latinorum*, Turnhout, 1995.
- Delatte, E., *Études sur la littérature pythagoricienne*, Ginebra, 1974.

- Delattre, D., “Vers une reconstruction de l’esthétique musicale de Philodème (a partir du livre IV des *Commentaires sur la musique*)”, en Auvray-Assayas, C., y Delattre, D. (eds.), *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, París, 2001, pp. 371-384.
- Delgado, B. (coord.), *Historia de la Educación en España y América, t. 1. La educación en la Hispania antigua y medieval*, Madrid, 1992.
- Dessi, P., “L’organo a palazzo nell’Imperio di Nerone”, en Rocconi, E. (ed.), *La musica nell’Imperio Romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche. Atti del secondo convegno annuale di MOISA*, Cremona, 30-31 ottobre, 2008, pp. 65-73.
- Devoe, R. Fr., *The Christians and the games. The relationship between Christianity and the Roman Games from the first through the fifth centuries, A. D.*, Texas, 1987.
- Devoto, D., “Soni peruent” *Recerca musicològica* 4, 1984, pp. 5-17.
- Diago Jiménez, J. M., “El origen judeocristiano de la música en la obra de Isidoro de Sevilla”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 32, 2019 (en prensa).
- _____, “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29.
- _____, “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte II. Fundamentos aristoxénicos. Conciliación con los fundamentos pitagórico-platónicos”, *Éndoxa: Series filosóficas* nº 41, 2018, pp. 11-30.
- _____, “Las instituciones educativas de carácter religioso en el reino hispanovisigodo de los siglos VI y VII a través de los cánones conciliares y las reglas monásticas”, *Espacio, tiempo y forma, 31. Serie III. Historia Medieval*, 2018, pp. 197-220.
- Díaz Duckwen, M. L., “La compleja conceptualización del paganismo en la Antigüedad tardía”, *Miscelánea Medieval Murciana XXXVIII*, 2014, pp. 51-64.
- Díaz Marroquín, L., *La retórica de los afectos*, Zaragoza, 2009.
- Díaz Martínez, P., Torres Prieto, J. M., “Pervivencias paganas en el cristianismo hispano”, en Teja, R., Santos Yanguas, J., *El cristianismo: Aspectos históricos de su origen y difusión en Hispania: Actas del Symposium de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 235-261.

- Díaz y Díaz, M. C., “Al margen de los manuscritos patrísticos latinos”, *Sacris Erudiri* 22/1, 1974, pp. 61-74.
- _____, *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*. Barcelona, 1976.
- _____, *Index scriptorum Latinorum medii aevi Hispanorum* (2 vols.), Madrid, CSIC, 1958-1959.
- _____, “Introducción general”, en *Isidoro de Sevilla. Etimologías. Edición bilingüe*. Texto latino, versión española y notas por Oroz Reta, J. y Marcos Casquero M. A., Madrid, BAC, 2004 (1982). pp. 1-257.
- _____ (ed.), *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961.
- _____, “Isidoro el hombre” en González J. (ed.), *San Isidoro, doctor Hispaniae*, Sevilla, 2002, pp. 69-79
- _____, “Les Arts liberaux d’après les écrivains espagnols et insulaires aux VII et VIII siècles”, *Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age*, Montréal-Paris 1969, pp. 37-46.
- _____, “Notas de pasada sobre manuscritos musicados”, en Zapke, S., *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, 2007, pp. 94-112.
- _____, “Manuscritos patrísticos latinos”, en *Sacris Erudiri* 22/1 (1974).
- _____, “San Agustín en la Alta Edad Media española a través de sus manuscritos” en *Agustinus* 13, 1968, pp. 141-151.
- _____, “Sobre las series de voces de animales”, en O’Meara, J. J., Naumann, B., *Latin Script and Letters A.D.400-900: Festschrift Presented to Ludwig Bieler on the Occasion of His 70th Birthday*, Leiden, 1976.
- Díez de Velasco Abellán, F., “Los lugares de culto pagano de las aguas y su pervivencia en el cristianismo. El caso del termalismo en la Península Ibérica”, en García de Cortázar, J. A., Teja, R., *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de los sagrado*, Palencia, 2016, pp. 39-64.
- Dolbeau, F., “Un nouveau témoin fragmentaire de l’Anecdote Holderi”, *Revue d’Histoire des textes*, XII-XIII, 1982-1983, pp. 397-402.
- Donado Vara, J., Echevarría Arsuga, A., *La Edad Media: Siglos V-XII*. Madrid, 2011.
- Doods, E. R., *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Madrid, 1975.

- Domínguez del Val, U., “El helenismo de los escritores cristianos españoles en los siete primeros siglos” en *Miscelánea Patrística. Homenaje al P. Ángel Custodio Vega*, El Escorial, 1968.
- _____, “Isidoro de Sevilla”, en Aldea, Q., Marín, T., Vives, J. (dirs.), *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, vol. 2, Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1972, pp. 1211-1214.
- _____, “La utilización de los Padres por san Isidoro”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 115-131.
- _____, *Leandro de Sevilla y la lucha contra el arrianismo*. Madrid, 1981.
- _____, *Historia de la Antigua Literatura Hispano-cristiana. Tomo II. Siglos IV-V*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- _____, *Historia de la Antigua Literatura Hispano-cristiana. Tomo III. Isidoro de Sevilla*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- _____, *Historia de la Antigua Literatura Hispano-cristiana. Tomo IV. Siglos VI y VII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- Dox, D., *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor, 2004.
- Duhamel, P., “L'ordre créateur de désordre: La musique dans les classifications médiévales des disciplines”, *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, 2005, pp. 22-30.
- Dupont, Fl., *L'acteur-roi, ou, Le théâtre dans la Rome antique*, París, 1985.
- _____, Letessier, P. *Le theatre romain*, Malakoff, 2012.
- Durán Cabello, R. M., *La última etapa del teatro romano de Mérida (la uersura oriental y los sellos latericios)*, Mérida, 1998.
- Durán Mañas, M., “La paideia y la música en Plutarco”, en Jufresa, M. (coord.), *Plutarc a la seva época, paideia i societat: Actas del VIII Simposio Español sobre Plutarco* (Barcelona, 6-8 de noviembre de 2003), 2005, pp. 69-76.
- Dyer, J., “The place of musica in medieval classifications of knowledge”, *The journal of musicology: A quarterly review of music history, criticism, analysis, and performance practice* 24, 1, 2007, pp. 3-71
- Easterling, P. y Hall, E., (eds.), *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession*, Cambridge, 2002.

- Elroduy, E., “San Isidoro. Unidad orgánica de su educación reflejada en sus escritos. La gramática, ciencia totalitaria”, *Miscellanea Isidoriana*. Roma, 1936, pp. 293-322.
- Enciso, J., “Indicaciones musicales en los títulos de los salmos”, *Miscelánea Bíblica B. Ubach*, pp. 185-200.
- Engles, J., “La portée de l’etymologie isidorienne”, *Studi Medievali*, 3, 1962, pp. 99-128.
- Esmeijer, A. C. “De VII liberalibus artibus in quadam pictura depictis: Een reconstructie van de arbor philosophiae van Theodulf van Orleans”, en Bruyn, J., Emmons, J. A., de Jongh, E., *Album amicorum J.G. van Gelder*, s. l., 1973, pp. 102-113.
- Esteban, L., López Martín, R., *Historia de la enseñanza y de la escuela*. Madrid, 1994.
- Estéve, J., *Les innovations musicales dans la tragédie grec a l’époque d’Euripide*, Nîmes, 1902.
- Faitelli, F., “La leggenda del re suonatore. Re David e la musica nel Medioevo”, *Art e dossier*, vol. 14, n° 145, 1999, pp. 41-44.
- Fernández Alonso, J., *La cura pastoral en la España romanovisigoda*, Roma, 1955.
- Fernández de la Cuesta, I., *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Madrid, 2006.
- _____, “Isidoro de Sevilla”, en Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., López Calo, J. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), vol. 6, 2000, pp. 499-500.
- _____, “Leandro de Sevilla”, en Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I., López Calo, J. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2000, pp. 826-827.
- _____, Álvarez Martínez, R., Llorens Martín, A. (eds.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Madrid, 2013.
- Fernández García, A., “La teoría musical de Platón en el tratado ‘De musica’ de Ps. Plutarco”, en Barrios, M. J., Crespo, E. (coords.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos* (21-25 de septiembre de 1999), vol. 1, 2000, pp. 391-400.
- Ferra, F., “Santo Isidoro de Sevilha e a música”, *Revista da Academia Nacional de Música* 14, 2003.

- Ferraces Rodríguez, A. "Isidoro de Sevilla y los textos de medicina" en Ferraces Rodríguez, A. (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, La Coruña, Universidad da Coruña, 2005, pp. 11-39, p. 18.
- _____, (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, La Coruña, Universidad da Coruña, 2005.
- Ferrari, F., "I commentari specialistici alle sezioni matematiche del Timeo" en *La filosofia in età imperiale. Le scuole e le tradizioni filosofiche*, a cura di A. Brancacci (Atti del colloquio Roma 17-19 giugno 1999), Nápoles, 2000, pp. 169-224.
- Ferrari-Barassi, E., *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel medioevo, Instituta et monumenta*, Cremona, 1979.
- Ferreiro, A., *The Visigoths in Gaul and Spain: A.D. 418-711: a Bibliography*, Leiden, 1988.
- Ferrero, L., *Storia del pitagorismo nel mondo romano (dalle origine alla fine della repubblica)*, Torino, 1955.
- Figari, J., *La philosophie pythagoricienne de la musique*, París, 2002.
- _____, "Musique et médecine dans la philosophie présocratique", Mortier-Waldschmidt, O. (ed.), *Musique & Antiquité. Actes du colloque d'Amiens*, París, 2006, pp. 121-145.
- Finney, P. C., "Orpheus-David: A Connection in Iconography between Greco-Roman Judaism and Early Christianity?", *Journal of Jewish Art*, vol. 5, 1978, pp. 6-15.
- Fischer, B., *Der Stuttgarter Bilderpsalter* vol. 2, Stuttgart 1967.
- Flashar, H., "Musik zum antiken Drama. Überlegungen eines Philologen", en von Albrechet, M. (ed.), *Musik in Antike und Neuzeit*, Francfort, 1987, pp. 183-194.
- Flobert, P. "Quelques survivances de la gladiature", *Voces* 1, 1990, pp. 71-76.
- Fontaine, J. "Cohérence et originalité de l'etymologie isidorienne", en *Homenaje a E. Elorduy*, Deusto, Universidad, 1978, pp. 113-144.
- _____, *Culture et spiritualité en Espagne du VIe au VIIe siècle*, London, 1986.
- _____, "De Cassiodore à Isidore: les mutations de l'encyclopédisme Antique du VI au VII siècle", en *Settimana su Cassiodoro*, Cosenza 1986, 72-91.
- _____, "Fins et moyens de l'enseignement ecclésiastique dans l'Espagne wisigothique", *XIX Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, La scuola nell'Occidente latino dell'alto Medioevo*. Spoleto 1, 1971, 145-202.

- _____, *Isidore de Seville et la culture classique dans L'Espagne wisigothique*. París, Études Augustiniennes, 1983, deuxième édition revue et corrigée, (1959).
- _____, *Isidoro de Sevilla: Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*. Madrid, Ediciones encuentro, 2002 (Turnholt, Brepols, 2000).
- _____, “Isidoro di Siviglia e la cultura del suo tempo”, *Annali della Facoltà di Economia e Commercio*. Università di Padova, Padova, 1979, pp. 7-48.
- _____, “Isidorus Varro Christianus?”, en Díaz y Díaz, M. C. (ed.), *Bivium*, Madrid, 1983, pp. 89-106.
- _____, “La homilía de san Leandro ante el Concilio III de Toledo: temática y forma”, en *Concilio III de Toledo, XIV centenario, 589-1989*, Toledo 1991, pp. 249-270.
- _____, “La situation de la rhétorique dans la culture latine tardive: observations sur la théorie isidorienne de l’etymologie”, en *Caesarodunum 14bis*, 1979.
- _____, “Poésie et liturgie. Sur la symbolique christique des luminaires de Prudence à Isidore de Séville”, *Paradoxos Politeia* (Mélanges G. Lazzati), Milano, 1979 pp. 318-46.
- _____, “Problemes de méthode dans l'étude des sources isidoriennes”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 115-131.
- _____, “Quelques observations sur les *Institutionum disciplinae*”, *Miscellanea Patristica. Homenaje al P. A. C. Vega*, El Escorial, 1968, pp. 199-237.
- _____, (ed.), *Tradition et actualité chez Isidore de Séville. Variorum Reprints*. Londres, 1988.
- _____, “Une “relecture” isidorienne de Cassiodore: la conclusion des sept arts dans les Institutions et les Etymologies”, en *Studi offerti a Salvatore Constanza (col. Studi tardoantichi 7)*, Mesina 1989, pp. 95-109.
- Formigé, J., “L’autel aux Cygnes d’Arles et la thymélé dans les théâtres gréco-romains”, *Revue Archéologique* 6, 21, 1944, pp. 21-34.
- Fox, R. L., *El Mundo Clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona. 2007.
- Francoeur, M. P., “The Relationship in Thought and Language between L. Annaeus Seneca and Martin of Braga”, Michigan, University of Michigan, 1944.
- Freire Camaniel, J., *Tecnicismos musicales en San Isidoro* (memoria de licenciatura defendida en 1989 en la UCM).

- French, D.R. *Christian emperors and pagan spectacles. The secularization of the ludi*, A.D. 382-525, Berkeley, 1985.
- Friedländer, L., *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine II*, Leipzig, 1920.
- Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 2005.
- Gabay, S., *L'Acteour au Moyen Âge. L'Histrion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, Tesis Doctoral, Amsterdam, Universidad de Amsterdam, 2015.
- De Gaiffier, B., “Le culte de St. Isidore de Séville. Esquisse d'un travail”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario desu nacimiento*. León, 1961, pp. 271-284.
- Galán Sánchez, P.J., *El género historiográfico de la Crónica. Las crónicas hispanas de la época visigoda*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
- Galino, M. Á., *Historia de la Educación. Edades Antigua y Media*. Madrid, 1973.
- Galy, J. M., “La musique dans la comédie Grecque des V et IV siècles”, *Hommage à Jean Granarolo*, París, 1985, pp. 77-94.
- García García, A., “De las escuelas visigóticas a las bajomedievales. Punto de vista histórico-jurídico”, en De la Iglesia Duarte, J. A. (coord.), *La enseñanza en la Edad Media. X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2 al 6 de agosto de 1999*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 39-59.
- García García, F., “David músico”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, 2012, pp. 11-25.
- García Gual, C., *Introducción a la Mitología griega*, Madrid, 1992.
- García López, J., “Sobre el vocabulario ético-musical del griego”, *Emerita* 37, 1969, pp. 355-352.
- _____, Pérez Cartagena, F. J., Redondo Reyes, P., *La música en la Antigua Grecia*, Murcia, 2012.
- García López, J., “Métrica, rítmica y música en la poesía griega antigua”, Cortés Gabaudán, F., Méndez Dosuna, J. V. (eds.), *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje al profesor Antonio López Eire*, Salamanca, 2010, pp. 225-232.
- García Moreno, L. A., “El cristianismo y el final de los *ludi* en las Españas”, en García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensia II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro “Hispania en la*

- Antigüedad Tardía*”, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001, pp. 7-17.
- _____, *Historia de España Visigoda*, Madrid, Cátedra, 2008.
- _____, “La Andalucía de Isidoro”, *Historia Antigua: actas del II Congreso de Historia de Andalucía, Córdoba, 1991*, Córdoba, 1994, pp. 555-579.
- _____, “San Ildefonso y sus relaciones con el poder político”, en *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo. 23 enero-30 junio 2007. Toledo, Museo de Santa Cruz. Toledo, Don Quijote de la Mancha*, 2005, 2007, pp. 239-252;
- _____, Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqva Complvtensia II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro “Hispania en la Antigüedad Tardía”*, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001.
- García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Drammaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998.
- García Pérez, A., *El Concepto de Consonancia en la Teoría Musical. De la Escuela Pitagórica a la Revolución científica*, Salamanca, 2006.
- _____, *El número sonoro: la matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino*, Salamanca, 2003.
- García Villada, Z., *Catálogo de los Códices y Documentos de la Catedral de León*, Madrid, 1919.
- _____, *Historia eclesiástica de España. Tomo I (1ª y 2ª parte). El cristianismo durante la dominación romana*. Madrid, 1929.
- _____, *Historia eclesiástica de España. Tomo II (1ª y 2ª parte). La iglesia desde la invasión de los pueblos germánicos en 409 hasta la caída de la monarquía Visigoda en 711*. Madrid, 1932.
- _____, “La cultura literaria del clero visigótico”, *Estudios eclesiásticos* 3, 1924, I, 250-263.
- Gentili B., Lomiento, L., *Metrica e rítmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milán, 2003,
- _____, Perusino, F. (eds.), *MOUSIKE. Metrica rítmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa / Roma, 1995.
- Georgiades, Th., *Der griechische Rhythmus*, Hamburgo, 1949.

- _____, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburgo, 1958.
- Gérolde, Th., *Les Pères de l'Église et la musique*, París, 1931.
- Gevaert, F. A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (2 vols.), Gante, 1875, 1888.
- _____, *La melopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gante, 1895.
- Gibert, R., "Antigüedad clásica en la Hispania visigótica", *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo XXII*, Spoleto, 18-24 aprile, 1974.
- Gil Fernández, L., *THERAPEIA. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 2004.
- _____, "Aristófanes, *Equ.*: problemas de hermenéutica y escenificación", en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998, pp. 221-227.
- Gil, M. E., "Ocio, espectáculos públicos y propaganda política en el África tardoantigua", *Polis* 10, 1998, pp. 63-88.
- Gómez Muntané, M., *La música medieval en España*, Kassel, 2001.
- _____, "Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas", en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*, Santiago de Compostela, 1990.
- Gómez Pantoja, J. (ed.). *Historia antigua. Grecia y Roma*. Madrid, Ariel, 2005.
- González, J. (ed.). *San Isidoro. Doctor Hispaniae*. Sevilla, 2002.
- González, S. "La formación del clero en la España visigoda", *Miscellanea Comillas* 1, 1943) pp. 373-393.
- González Hernández, A. "Cultura y educación en la España visigoda". *Anales de Pedagogía* 1, Murcia, 1983, pp. 129-169.
- González Muñoz, F., *La Chronica Gothorum pseudo-isidoriana (ms. París BN 6113)*. Edición crítica, traducción y estudio. La Coruña, S.L. Editorial Toxosoutos, 2000.
- González Pola, M., "La dialéctica, arte liberal en san Isidoro", *Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age*, Montréal-Paris 1969, pp. 873-886.
- González Valle, J. V., "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del "ritmo" en la monodia litúrgica y polifonía medieval (II)", *Anuario musical* 64, 2009, pp. 3-46.

- Gostoli, A., “Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del sec. VII A. C.”, en B. Gentili y R. Pretagostini (dirs.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, pp. 231-237.
- Gowdin J., *Armonía de las esferas*, Gerona, 2009.
- Del Grande, C., “Damone métrico”, *Giornale Italiano di Filologia*, 1, pp. 3-16.
- _____, *La metrica greca*, Torino, 1960.
- Grassi, E., *Arte como antiarte: ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo*, Barcelona, 2016.
- Green R. M., *Asclepiades. His life and writings*, Connecticut, 1955.
- Grout, D.J. y Palisca, C. *Historia de la música occidental I*. Madrid, 2005.
- Guillaumin, J. B., “L’encyclopédisme de Martianus Capella: héritage d’une forme traditionnelle ou nouveauté radical?”, *Schedae* 4.1, 2007, pp. 44-67.
- Guillaumin, J.-Y., “Sur une liste de sept composantes de la physique ou de la philosophie dans le corpus isidorien”, *Voces*, 16, 2005, 97-109.
- Guillen, J., *Vrbs Roma II*, Salamanca, 1978.
- Gurlitt, W., “Zur Bedeutungsgeschichte von “musicus” und “cantor” bei Isidor von Sevilla”, Mainz, 1950, pp. 543-558.
- Gutiérrez Zuluaga, I., “Las Etimologías de san Isidoro de Sevilla, manual escolar del alto medio europeo”, *Cuadernos de Realidades sociales*, 27-28, 1986, pp. 191-199.
- _____, “Los Orígenes de San Isidoro de Sevilla y su trascendencia didáctica I”, *Revista Española de Pedagogía*, 111, 1970, pp. 219-327.
- _____, “Los Orígenes de San Isidoro de Sevilla y su trascendencia didáctica II”, *Revista Española de Pedagogía*, 112, 1970, pp. 311-327.
- Haas, M., “Ambrosius”, en Blume, F., Finscher, L. (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 1, Basilea / Londres / Nueva York / Praga / Kassel, Bärenreiter-Verlag / Weimar / Stuttgart, J. B. Metzler, 1999, pp. 450-451.
- Hadot, I., *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, París, 2005.
- Hagel, S., *Ancient Greek music. A new technical history*. Cambridge, 2010.
- Haldane, J. A., “Musical instruments in Greek Worship”, *Greece and Rome* 13, 1966, pp. 98-107.
- Hall, E. Wyles, R. (eds.), *New directions in ancient pantomime*, Oxford / Nueva York, 2008.

- Hamman, A.-G., *La vie quotidienne en Afrique du Nord au temps de saint Augustin*, París, 1979.
- Harmon, R., “Die Rezeption griechischer Musiktheorie im römischen Reich. 2: Boethius, Cassiodorus, Isidor von Sevilla”, en Volk, K., Zammier, F., *et alii.*, *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz*, Darmstadt, 2006, pp. 385-504.
- Harris, W. V., *Popular Medicine in Graeco-Roman Antiquity: Explorations*. Leiden / Boston, 2016.
- Haspeslagh, J., “Muziekondericht in de Westersevroegmiddeleeuwse kloosters tot het jaar 1000 ongeveer”, *Adem: Driemaandelijks tijdschrift voor muziekcultuur* 18, 1, 1982, pp. 29-33.
- Hays, G., *Fulgentius the mythographer*, Ann Arbor, 1996.
- Heath, Th. *A History of Greek Mathematics, vol I*, New York, 1981.
- Henderson, I., “Ancient Greek Music”, en Wellesz, E. (ed.), *The New Oxford History of Music. Vol I. Ancient and oriental music*, Oxford / Nueva York, 1986, pp. 336-403.
- Henderson, J., *The medieval world of Isidore of Seville: truth from words*, Cambridge / New York, 2007.
- Hickmann, E., “Arqueomusicología: Frühe musikarchäologische Funde und Schriftquellen zur Musik in Spanien”, *España en la música de occidente, vol. 1*, Madrid, 1987, pp. 15-18.
- Hillgarth, J. N., “Las fuentes de san Julián de Toledo”, *Anales Toledanos* 3, 1971, pp. 97-118.
- _____, “Popular religion in Visigothic Spain”, en James, E. *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, 1980, pp. 3-60.
- _____, “The Position of Isidorian Studies: a Critical Review of the literature since 1935”, en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*, León, 1961, pp. 11-74.
- _____, “The Position of Isidorian Studies: a Critical Review of the literature, 1936-1975”, *Studi medievali* 24, 1983, pp. 817-905.
- Hirschberger, J., *Historia de la filosofía. Antigüedad, Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, 2011.

- Holbrook, A., *The concept of musical consonance in Greek antiquity and its application in the earliest medieval descriptions of polyphony*, Tesis doctoral, Washington, University of Washington, 1983.
- Holgado, A., “Teatro y público en la Roma antigua”, *Actas del simposio El teatro en la Hispania romana, Mérida, 13-15 de noviembre de 1980*, Badajoz, 1982; p. 1-14.
- Holloway, R. R. “Music at the Panathenaic Festival”, *Archaeology* 19, 2, 1966, pp. 112-119.
- Holtz, L., “Quelques aspects de la tradition et de la diffusion des *Institutiones*”, en Leanza S., *Flavio Magno Aurelio Cassiodoro, Atti della settimana di studi, Cosenza-Squillace, 19-24 settembre 1983*, Catanazaro, 1986, pp. 281-301.
- Hoppin, R., *La música medieval*. Madrid, 1991.
- Hornby, E., “Musical values and practice in Old Hispanic Chant”, *Journal of the American Musicological Society* 69, 3, 2016, pp. 595-650.
- Hughes, A., *Mediaeval Music: The Sixth Liberal Art*, London, 1980.
- Huglo, M., “Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du moyen âge (1972-1987)”, *Acta* 60, 1988, pp. 229-272.
- _____, Die Musica Isidori nach den Handschriften des deutschen Sprachgebietes mit Berücksichtigung der Handschrift Wien, ÖNB 683, en Pass, D. W., Rausch, A. (ed.), *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa, Musica mediaevalis Europae occidentalis*, 4, Tutzing, 1998, p. 79-86.
- _____, “Écritures et notations wisigothiques hors d'Espagne: I: La notation, le chant, la liturgie et la culture wisigothique: les contacts avec le sud de la France”, *Inter-American Music Review* 17, 1-2, 2007, 3-7.
- _____, “La tradición de la Musica Isidori en la Península Ibérica”, en Zapke, S., *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Bilbao, 2007, pp. 61-93.
- _____, “Le ‘De musica’ des *Etymologies* de saint Isidore de Séville d'après le manuscrit de Silos (Paris, B.N., nouv.acq lat. 2169)”, *Revista de Musicología* 15, Nº 2-3, 1992, pp. 565-578.
- _____, “Le Développement du vocabulaire de l’Ars Musica à l’époque carolingienne”, *Latomus* 34, 1975, pp. 131-151.
- _____, “Les diagrammes d’harmonique interpolés dans les manuscrits hispaniques de la musica isidori”, *Scriptorium* 48, 1994, pp. 171-186.

- _____, "L'étude des diagrammes d'harmonique de Calcidius au Moyen Âge", *Revue de musicologie* 91, 2, 2005, pp. 300-319.
- _____, "The diagrams interpolated into the Musica Isidori and the scale of the old Hispanic chant", *Western plainchant in the first millennium: Studies in the medieval liturgy and its music*, Aldershot Ashgate, 2003, pp. 243-259.
- _____, "The study of ancient sources of music theory in the medieval university", *Music theory and its sources: Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame (USA), 1990, pp. 150-172.
- Hunningher, B., *The Origin of the Theater: an Essay*, Amsterdam, 1955.
- Hüsch, H., "Der Einfluss Isidors von Sevilla auf die Musikanschauung des Mittelalters", *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, 1958-1961, pp. 397-406.
- Iranzo Abellán, S., "Composiciones poéticas menores de época visigoda" en *Roma, Magistra mundi. Itineraria Culturae Medievalis* (Mélanges L. E. de Boyle, ed. J. Hamesse), Louvain-la-Neuve, 1998, pp. 189-99.
- Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, 2006.
- Jan, K. v. "Die Harmonie der Shpären", *Philologus* 52, 1894, pp. 13-37.
- Jiménez Sánchez, J. A., "Ídolos de la Antigüedad Tardía: algunos aspectos sobre los aurgas en Occidente (siglos IV-VI)", *Ludica* 4, 1998, 20-33.
- _____, "El lenguaje de los espectáculos en la patrística de Occidente (siglos III-VI)", *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad* 12, 2000, pp. 137-180.
- _____, *Poder imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, (Tesis Doctoral) Barcelona, Universidad de Barcelona, 2001.
- _____, "La crisis de las *uenationes* clásicas. ¿Desaparición o evolución de un espectáculo tradicional romano?", *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* 9, 2003, 93-117.
- _____, "Un testimonio tardío de *ludi teatrales* en Hispania", *Gerión* 21, 2003, pp. 371-377
- _____, "Termas e iglesias durante la Antigüedad Tardía: ¿reutilización arquitectónica o conflicto religioso? Algunos ejemplos hispanos", *Antigüedad y Cristiandad. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía* 21, 2004, pp. 185-202.

- _____, “La legislación civil y eclesiástica concerniente a las supersticiones y a las pervivencias idolátricas en la Hispania de los siglos VI-VII”, *Hispania Sacra* 57, 2005, pp. 47-78.
- _____, *La cruz y la escena. Cristianismo y espectáculos durante la Antigüedad Tardía*, Alcalá de Henares, 2006.
- _____, “Los últimos *ludi circenses* realizados en Hispania en época visigoda”, *Faventia* 28/1-2, 2006, pp. 99-113.
- _____, “La desaparición de los espectáculos de gladiadores en Hispania”, *Hispania Antiqua* XXXIII-XXXIV, 2009-2010, pp. 273-294.
- Jones, J. R., “Isidore and the Theater”, *Comparative Drama* 16, 1, 1982, pp. 26-48.
- Kelly, H. A., *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Age*, Cambridge, 1993.
- Kirk, G.S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, 1970.
- Kornmüller, U., “Die alten Musiktheoretiker”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1, 1886, p. 1-21; 2, 1887, p. 1-21; 4, 1889, p. 1-19; 6, 1891, p. 1-28; 18, 1903, p. 1-28.
- Kowalzig, B., Wilson, P., *Dithyramb in context*, Oxford, 2013.
- Kutcharski, P., *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*, París, 1952.
- Lafoy, L., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, París, 1904.
- Landes, Chl., “Le spectacle dans le monde romain (III): le cirque et les courses de chars”, *Le cirque et les courses de chars. Rome-Byzance: catalogue de l'exposition*, Lattes, 1990, pp. 11-17.
- Landels, J., *Music in Ancient Greece and Rome*, Londres / Nueva York, 1999.
- Lane Fox, R., *El Mundo Clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Lanz Betelu, J., “Un *minister quem vulgo mimilogum vocant* entre los vascones”, *Studia Historica. Historia Antigua* 35, 2017, pp. 75-94.
- Lasso de la Vega, J., “Mousa”, *Emerita*, 22, 1954, pp. 66-98.
- Lawson, A. C., “The sources of the “*De ecclesiasticis officiis*” of S. Isidore of Seville”, *Revue Bénédictine* 50, 1938, pp. 26-36.
- Lesky, A., *Historia de la Literatura Griega* (2 vols.), Madrid, 2009.
- Lesne, E., *Les livres, scriptoria et bibliothèques du commencement du VIII siècle à la fin du XII siècle*, Lille, 1938.
- León Tello, F. J., *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, 1991.

- _____, “La teoría de la música en las *Etimologías* de San Isidoro”, *Saitabi* 8, 1950, pp. 48-58.
- _____, “La teoría musical en las obras de Isidoro de Sevilla”, *Música (Revista Trimestral de los Conservatorios Españoles)* 1, 1952, pp. 11-28.
- Leonardi, Cl., “Intorno al liber de numeris di Isidoro di Seviglia”, *Bulletino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio muratoriano* 68, 1956, p. 203-31.
- Levin, F. R., *Greek Reflections on the nature of Music*, Cambridge, 2009.
- _____, *The Harmonics of Nicomachus and the Pythagorean Tradition*. American Classical Studies, 1, University Park, The American Philological Association, 1975.
- Liapis, V., “Double entendres in skolia: the etymology of skolion”, *Eranos* 94, 1996, pp. 111-122.
- Linaje Conde, A., *El monacato en España e Hispanoamérica*. Salamanca, 1977.
- Lindsay, W.M., “The Editing of Isidore’s *Etymologiae*”, en *Classical Quarterly* 5, 1911, pp 42-53.
- Lippman, E. A., *Musical Thought in Ancient Greece*, Nueva York / Londres, 1964.
- _____, “The place of Music in the System of the Liberal Arts”, en *Mélanges Gustave Reese*, New York, 1966, p. 545-559.
- Llorens Cisteró, J. M., “Glosas al concepto 'musicá' del quadrivium en la transmisión del saber”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 8, 1, 1992, pp. 55-70.
- Lohmann, J., “Die griechische Musik als mathematische Form”, *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957, p. 147-155.
- Long, A. A., *Stoic Studies*, Berkeley, 1996.
- López Eire, A., “El texto de la comedia aristofánica como texto de una representación dramática”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Drammaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998, pp. 229-250.
- López Eisman, A., *Agustinus (Scriptores latini de re métrica XI)*, Granada, 1993.
- López Gregoris, R., *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*. Zaragoza, 2012.
- López, A., Pociña, A., *Comedia romana*, Madrid, 2007.
- Lord, C., “On Damon and music education”, *Hermes* 106, 1978, pp. 32-43.

- Löschhorn B., “Die Bedeutungsentwicklung von lat. organum bis Isidor von Sevilla”, *Museum Helveticum*, 28, 1971, pp. 193-226.
- Lowe, E. A., *Codices Latini Antiquiores: A Paleographical Guide to Latin Manuscripts Prior to the Ninth Century*. Oxford, Oxford Clarendon Press, 1972.
- Luque Moreno, J., *Arsis, thesis, ictus. Las marcas de ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada, 1994.
- _____, *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y la métrica antiguas*, Granada, 1994.
- _____, “Denominaciones griegas de las partes del pie en la antigua doctrina rítmica y métrica”, *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, Nº 1, 1991, pp. 159-186.
- _____, *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*. Granada, 2014.
- _____, “Letras, notas y estrellas. 1ª Parte”, *MHNNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 11, 2011, pp. 506-517.
- _____, “Letras, notas y estrellas. 2ª Parte”, *MHNNH (Revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas)* 12, 2012, pp. 199-236.
- _____, “Los escritos ‘De pedibus’ en el ámbito de la filología antigua”, *Humanitas : in honorem Antonio Fontán*, 1992, pp. 165-185.
- _____, “Métrica y gramática” en Dangel, J., *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, París, 2001, pp. 13-50.
- _____, “Numerus: la articulación rítmica del lenguaje”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos* (vol. II), Madrid, 2001, pp. 493-527.
- _____, *Scriptores Latini de re métrica, Vol I: Presentación*, Granada, 1987.
- _____, Del Castillo, M., “Arsis-thesis como designaciones de conceptos ajenos a las partes del pie rítmico-métrico”, *Habis* 23, 1991, pp. 159-185.
- Lynch, C H. y Galindo, P., *San Braulio, obispo de Zaragoza, (631-651), su vida y sus obras*. Madrid, 1950.
- Maddox, R. P., *Terminology In The Early Medieval Music Treatises (Ca. 400--1100 A.D.): A Study Of Changes In Musical Thought As Evidenced By The Use Of Selected Basic Terms*, (Dissertation/Thesis), Los Ángeles, University of California, 1987.
- Madoz, J., “Bibliografía y bibliotecas de la España visigoda en la época de san Isidoro”, *Estudios Eclesiásticos* 56, 1981, pp. 455-473.

- _____, “Citas y reminiscencias clásicas en los padres españoles”, *Sacris Erudiri*, 1953, pp. 105-132.
- _____, “Ecos del saber antiguo en las letras de la España visigoda”, *Razón y Fe*, 122, 1941, pp. 228-240.
- _____, “El concilio de Calcedonia en S. Isidoro de Sevilla”, *Revista española de teología*, 1952, pp. 189-204.
- _____, “Fuentes teológico-literarias de San Julián de Toledo”, en *Gregorianum* 32, 1952, pp. 399-417.
- _____, “Martín de Braga. En el XIV centenario de su advenimiento a la Península (550-1950)”, *Estudios Eclesiásticos* 25, 1951, pp. 219-242.
- _____, *San Isidoro de Sevilla: Semblanza de su personalidad literaria*, León, 1960.
- _____, “San Julián de Toledo”, *Estudios Eclesiásticos* 26 (1952), pp. 39-69.
- _____, “San Leandro de Sevilla”, *Estudios eclesiásticos* 56, 1981, pp. 415-453.
- Magallón García, A. I., *Concordantia in Isidoris hispalensis Etymologias* (2. Vols), Hildesheim / Zurich / Nueva York, 1995.
- _____, *La tradición gramatical de “differentia” y “etymologia” hasta Isidoro de Sevilla*, Zaragoza, 1996.
- Malineau, V., *Le théâtre dans l'Antiquité tardive, de la Tétrarchie à Justinien: histoire des spectacles et des monuments*, Tesis doctoral, París, Universidad París IV-Sorbona, 2002.
- Maloy, R., “Old Hispanic Chant and the Early History of Plainsong”, *Journal of the American Musicological Society* 67, 1, 2014, pp. 1-76.
- Mancioli, D., *Giochi e spettacoli*, Roma, 1964.
- Marcos Casquero, M. A., “La prostitución en la Roma antigua”, en Nieto Ibáñez, J. M. (coord.), *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León, 2005, pp. 233-266.
- _____, “Las Etimologías de Isidoro en el siglo XX. Líneas de investigación y bibliografía”, *Tempus* 28, 2001, pp. 19-63.
- Marrou, H. I. *Historia de la educación en la Antigüedad*, Madrid, 2004.
- _____, “Les Arts Libéraux dans l'antiquité classique”, *Arts libéraux et philosophie au Moyen Age*, Actes du quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale, Montréal, París, Vrin, 1969, pp. 5-27.
- _____, *Saint Augustin et la fin de la culture Antique*, París, 1983.
- _____, *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, Neuchatel, 1942.

- Masi, M. (ed.), *Boethius and the liberal arts. A collection of essays*, Utah Studies in Literature and Linguistics, 28, 1981.
- Martín Hernández, F., “Escuelas de formación del clero en la España visigoda, *Patrología Toledano-Visigoda*, Madrid, 1970, pp. 65-98.
- _____, “Formación del clero en la época visigótico-mozárabe”, *Cuadernos de Historia, Toledo, I*, 1979.
- Martín Iglesias, J. C., “La biblioteca cristiana de los padres hispanovisigodos (siglos VI-VII)”, *Veleia* 30, 2013, pp. 259-288.
- _____, “Los Antikeimena (CPL 1261) de Julián de Toledo (S. VII): ensayo de reconstrucción con traducción y elenco de las fuentes”, *Helmantica: Revista de Filología Clásica y Hebrea* 82, Nº 167, 2011.
- Martínez Gásquez, J., “Sobre el origen hispano-visigodo de las *Institutionum Disciplinae*”, en *Faventia I*, 1979, pp. 35-46.
- Mathiesen, Th. J., *Apolo's lyre. Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln / Londres, 1999.
- _____, “Music, Aesthetics and Cosmology in early Neo-platonism”, en Deuse, N. v., Ford, A. E. (eds.), *Paradigms in Medieval Thought Applications in Medieval Disciplines: A Symposium*, Lewiston / Queenston / Lampeter, 1990, pp. 37-64.
- _____, “Rhythm and Meter in Ancient Greek Music”, *Music Theory Spectrum* 7, 1985, pp. 159-180.
- Matino, G., “Terminologia della scena nella tragedia attica”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Drammaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998, pp. 151-166.
- Mckenna, S., *Paganism and Pagan Survivals in Spain up to the fall of the Visigothic Kingdom*, Washington D. C., 1938.
- McFarlane, K. N., *Isidore de Seville and the Pagan Gods (Origines VIII 11)*, Filadelfia, 1980.
- Mckinnon, J., v. “Ambrose”, en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan Publishers, 2001, p. 450-451.
- _____, “Jubal uel Pythagoras, quis sit inuentor musicae: thoughts on musical historiography from Boethius to Burney”, *The Musical Quarterly* 64, 1978, p. 1-28.

- _____, "Musical instruments in medieval psalm commentaries and psalters", *Journal of the American Musicological Society* 21, 1962, p. 3-20.
- _____, *The Church Father and Musical Instruments*, diss. Universidad de Columbia, 1965.
- _____, "The Rejection on the Aulos in Classical Greece", en Strainchamps, E., Rika Maniates, M., (eds.), *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Nueva York, 1984, pp. 203-214.
- _____, *Music in early Christian Literature*, Cambridge, 2012.
- Mckenzie, S. L., *El rey David*, Barcelona, 2002.
- McNally, R. E. "Isidorian Pseudepigrapha in the Early Middle Ages", en Díaz y Díaz M. C. (ed.), *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, Centro de Estudios San Isidoro, 1961. Pp. 305-316.
- _____, "Isidoriana", *Teological Studies* 20, 1959, pp. 432-442.
- Melchor, E., *Evergetismo en la Hispania romana*, Córdoba, 1993.
- Mercado Hernández, C., Sánchez Medina, E., "Visión isidoriana de los espectáculos públicos", en García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensia II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro "Hispania en la Antigüedad Tardía"*, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001, pp. 221-230.
- Merlan, Ph., *From Platonism to Neoplatonism*, La Haye, 1960.
- Messina, N. "Le citazione classiche nelle Etymologiae di Isidoro di Siviglia", en *Archivos Leoneses* 68, 1980, pp. 205-264.
- Michel, P. H., *De Pythagore à Euclide. Contribution a l'Histoire des mathématiques préeuclidiennes*, Paris, 1950.
- Miguel Franco, R., "Ecos del *Epistolarium* de Braulio de Zaragoza en la carta prefacio de Tajón de Zaragoza a Eugenio de Toledo (CPL 1267) en los *Moralia in Job*" en *Lemir* 14, 2010, pp. 289-300.
- Millares, A., *Los códices visigóticos de la Catedral Toledana*, Madrid, 1935.
- _____, *Manuscritos visigóticos*, Madrid, 1962.
- Millás Vallicrosa, J. M., *Las traducciones orientales en los manuscritos de la biblioteca catedral de Toledo*, Madrid, 1942.
- Mountford, J. F., "The Musical Scales of Plato's Republic", *The Classical Quarterly* 18, 1923, p. 125-136.

- Moutsopoulos, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1989.
- Molinari, C., *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bolonia, 1994.
- Momigliano, A. y otros, *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Madrid, 1989.
- Montero Cartelle, E., “La medicina y las Artes liberales según Isidoro de Sevilla”, en Ferraces Rodríguez, A. (ed.), *Isidorus medicus. Isidoro de Sevilla y los textos de medicina*, La Coruña, Universidad da Coruña, 2005, pp. 227-242.
- Moralejo Álvarez, J. L. “Los helenismos en el léxico de S. Martín Dumense” en *Compostellanum* 22, 1967, pp. 157-199.
- Morin, G., en “La part de saint Isidore dans la constitution du texte du Psautier mozárabe”, *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636)*. Roma, [s.n.], 1936, pp. 151-163.
- Morocho Gayo, G., *Estudios de Crítica textual*, Murcia, 2003, pp. 5-32 y 33-61.
- Moutsopoulos, Evaghélos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1989.
- Neri, V., *I marginali nell'Occidente tardoantico: poveri, "infames" e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, 1998.
- Mújica Rivas, María Lilián, “La dimensión pedagógica del término ‘disciplina’ en san Agustín”, en *Revista española de pedagogía*, 63, N° 231, 2005, pp. 309-326.
- Münxelhaus, B., *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der Pythagoreischen Musiktheorie als quadrivieraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*, Bonn, 1976.
- Nadeau, N. A., “*Pro sonorum diversitate vel novitate*”: *The singing of scripture in the Hispano-Visigothic votive masses*, Ithaca (USA), Cornell University, 1998.
- Navarra, L., “Intertestualidad clásica e cristiana en Giuliano di Toledo”, *Augustinianum* 35, 1995, pp. 391-396.
- Navarre, O., *Las representaciones dramáticas en Grecia*, Buenos Aires, 1977.
- Neubecker, A. J., *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine analyse von Philodems Schrift De musica*, Berlin, 1956.
- Nicoll, A., *Masks Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, Londres, 1931.
- Nilsson, M. P., *Geschichte der griechischen Religion I*, Munich, 1961.
- Obertello, L., “Boezio, le scienze del quadrivio e la cultura medievale”, *Atti dell'Accademia di Scienze e Lettere*, 28, 1971, p. 152-170.
- _____, *Severino Boezio*, 2 vols., Génova, 1974.
- O'Donnell, J. J., *Cassiodorus*, Berkeley, 1979.

- Ogilvy, J. D. A., "Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages", *Speculum* 38, 4, 1963, pp. 603-619.
- Orlandis, J., *Historia del Reino Visigodo español*, Madrid, Rialp, 2003.
- _____, *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*. Pamplona, 1971.
- _____, "Los monasterios dúplices españoles en la Alta Edad Media", *Anuario de Historia del Derecho español* 30, 1960, pp. 49-88.
- _____, "Los monasterios familiares en España durante la Alta Edad Media", en *Anuario de Historia del Derecho español*, 28 (1956), pp. 5-46.
- d'Ors, A., *Presupuestos críticos para el estudio del derecho romano*, Salamanca 1943.
- Orselli, A. M., "Orfeo e dintorni nel tardoantico cristiano", *Musica e storia* 6, 1, 1998, pp. 211-226.
- Otaola, P., *El 'De musica' de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*, Valladolid, 2005.
- _____, "El retorno del alma en el 'De musica' de San Agustín", *Augustinus* 37, N° 145-146, 1992, pp. 169-181.
- _____, "En torno a la música y las artes liberales", *Nassarre* 9, N° 1, 1993, pp. 145-180.
- _____, "La música como ciencia en San Agustín", *Augustinus* 42, N° 166-167, 1997, pp. 339-352.
- Otto, W. F., *Las musas y el origen divino del canto y del habla*, Madrid, 2005.
- Pagán, S., *El rey David*, Barcelona, 2013.
- Page, Chr., *The Christian West and It's Singers. The First Thousand Years*, New Haven, 2010.
- Parke, H. W., *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977.
- Pascal, P., "The Institutionum disciplinae of Isidore of Seville", *Traditio* 13, 1957, pp. 425-431.
- Pass, W., "Die Musikkapitel in der Isidore-Überlieferung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien", en Pass, D. W., Rausch, A. (ed.), *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa, Musica mediaevalis Europae occidentalis*, 4, Tutzing, 1998, p. 107-131.
- Pellegrino, M., "Le 'Confessioni' di sant'Agostino nell'opera di san Isidoro di Siviglia", en Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 223-270.
- Pelosi, F., *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge, 2010.

- Peña. Y., “La ‘crisis’ del siglo III en la historiografía española”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II: Historia Antigua*, 13, 2000, pp. 469-492.
- Pérez Cartagena, F. J., “Terminología musical en Eurípides: los géneros poético-musicales”, *Myrtia* 18, 2001, 91-103.
- _____, “ΧΟΡΟΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ. La dirección del coro en el drama ático”, en Calderón, E., Morales, A., y Valverde M. (eds.), *Koinòs lógos. Homenaje al Profesor José García López*, vol. II, pp. 785-794, Murcia, 2006.
- Pérez de Urbel, J., “Las letras en la España visigoda”, en R. Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España, T. 3. España visigoda*. Madrid, 1940, pp. 379-431.
- _____, “Las letras en la España visigoda”, en Menéndez Pidal, R., *Historia de España, t. III, España Visigoda*, Madrid, 1963, pp. 435, 490.
- _____, “Los himnos isidorianos”, Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, 1961, pp. 107-113.
- _____, *Los monjes españoles en la Edad Media* (2 vols.) Madrid, 1933.
- _____, “Origen de los himnos mozárabes”, *Bulletin Hispanique* 28, 1926.
- _____, *San Isidoro de Sevilla. Su vida, su obra y su tiempo*. Barcelona, 1945.
- Phillips, N. C., “Classical and late Latin sources for ninth-century treatises on music”, *Music theory and its sources: Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame (USA), 1990, pp. 100-135.
- Pianko, G., “La musica nelle commedie di Aristofane”, *Eos* 47, 1954, 23-54.
- Pickard-Cambridge, A. W., *Dityramb, tragedy and comedy*, Oxford, 1927.
- _____, *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946.
- _____, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, 1968.
- Pietzsch, G., *Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter, 2: Die Musik im Erziehungs und Bildungsideale des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Halle 1932.
- Pizzani, U., “Il quadrivium boeziano e i suoi problema”, en Ortobello, L. (ed.), *Atti del Congresso internazionale di Studi Boeziani*, Roma, 1981, p. 221-226.
- _____, “L’enciclopedia agostiniana e i suoi problema”, *Congresso internazionale su S. Agostino nel XVI centenario della conversione. Atti I*, Roma 1987, pp. 331-361.

- _____, “La cultura musicológica di Cassiodoro”, en *Cassiodoro, Dalla corte di Ravenna al Vivarium di Squillace. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Squillace, 25-27 ottobre 1990)*. Messina, Rubbettino, 1993, pp. 27-60.
- _____, “Plinio, Boezio e la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere”, *Helmantica* 37, 1986, p. 185-199.
- _____, “Studi sulle fonti del *De Institutione Musica* di Boezio”, *Sacris erudiri* 16, 1965, p. 5-164.
- Pociña Pérez, A., “El teatro latino en la época de Augusto”, *Helmántica* 24, 1973, pp. 511-526.
- _____, “El teatro latino en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla”, en Ramos Guerreira A. (ed.), *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, pp. 245-257.
- _____, “El teatro latino durante la generación de Sila”, *Helmántica* 27, 1976, pp. 293-314.
- _____, López, A., “Cicerón como espectador y crítico teatral”, *Veleia* 23, 2006, pp. 219-246.
- _____, López, A., “Tipos de espectáculos en los teatros romanos”, *Mainake* 29, 2007, pp. 165-181.
- Pöhlmann, E., “Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica”, en Gentili, B., Perusino F. (eds.), *Metrica rítmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, 1995, pp. 3-15.
- _____, West, M., *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*, Oxford, 2001.
- Potiron, H., *Boèce, théoricien de la musique grecque*, Paris, 1960.
- _____, “Musique grecque et modes liturgiques”, *Etudes Grégoriennes* 8, 1967, p. 39-44.
- Prado Dussán, M., *Filosofía de la música en san Agustín: Aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 2014.
- _____, *La educación musical como conocimiento de Dios: un acercamiento al "De musica" de San Agustín*. Bogotá, 2004.
- Privitera, G. A. “Il Peana sacro ad Apollo”, *Cultura e scuola* 41, 1972, pp. 41-49.
- Prudhommeau, G., *La danse grecque antique*, París, 1985.
- Quasten, J., *Patrología I. Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, 1978.

- _____, *Patrología II. La edad de oro de la literatura patrística griega*, Madrid, 1973.
- Quijada Sagredo, M., “El canto coral en la tragedia tardía de Eurípides”, en Melena, J. L., *Symbolae Lvdovico Mitxelena septuagenario oblatae*, en *Veleia*, Anejo nº 1, 1985, pp. 179-188.
- _____, Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, 2013.
- Randel, D. M., “Isidore of Seville”, en Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001, Vol. 12, pp. 596-597.
- Reinach, Th., *La musique grecque*, Paris, 1926.
- Reale, G., Antiseri, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico. Vol.1. Antigüedad y Edad Media*. Barcelona, 1991.
- Redondo Reyes, P., “Eurípides y la música del drama ático: una revisión del Papiro del Orestes”, *Myrtia* 16, 2001, pp. 47-76.
- _____, “Sexto Empírico y la μουσική”, *Emérita* 72, 2004, pp. 95-119.
- _____, “Pitágoras en la herrería: variaciones sobre un episodio legendario”, *Prometheus* 31, 2005, pp. 193-215.
- _____, “La danza en Grecia: ethos, ritmo y mimesis”, en Choza, J., Garay, J. de (eds.), *Danza en Oriente y Danza en Occidente*, pp. 55-72, Sevilla, 2006.
- _____, López Rodríguez, C., “Astronomía griega y armonía de las esferas”, en *Perfiles de Grecia y Roma I, Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2009.
- _____, “Las notas musicales griegas y su recepción latina”, *Florentia Iliberritana* 17, pp. 259-274, 2006.
- _____, “Los Anónimos de Bellermann y la teoría musical griega”, *Florentia Iliberritana* 16, pp. 193-215, 2005.
- Reese, G., *La música en la Edad Media*, Madrid, 1989.
- Remond, J. (ed.), *Themes in drama III: Drama, dance and music*, Cambridge, 1981.
- _____, (ed.), *Themes in drama VI: Drama and the actor*, Cambridge, 1984.
- Reich, H., *Der Mimus: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, T. 2, Berlin, 1903.
- Revuelta Carbajo, R., “Política y espectáculo en la Antigüedad Tardía”, en García Moreno, L. A., Rascón Marqués, S. (eds.), *Acta Antiqua Complutensis II. Ocio y*

- espectáculo en la Antigüedad Tardía. Actas del II Encuentro "Hispania en la Antigüedad Tardía"*, Alcalá de Henares, 15 a 17 de octubre de 1997, Alcalá de Henares, 2001, pp. 231-238.
- Rey Altuna, L., *Qué es lo bello: introducción a la estética de San Agustín*. Madrid, 1945.
- Reydellet, M., "Les intentions idéologiques et politiques dans la Chronique d'Isidore de Séville", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 87, 1970, pp. 363-400.
- Reynolds L. D., Wilson, N. G., *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Madrid, 2013.
- _____, *Texts and transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford, 1986.
- Riché, P., *De l'éducation antique a l'éducation chevaleresque*, París, 1968.
- _____, *Éducation et Culture dans l'Occident Barbare VI^e-VII^e siècles*. Paris, 1962.
- Richter, L., "Griechische Traditionem im Musikchritem der Römer. Censorinus, De Die natali, Kap. 10", *Archiv für musikwissenschaft* 21 (1965), pp. 69-98.
- _____, *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlín, 1961.
- Richter, M., "'Carmina autem quaecumque in laudem dei dicuntur hymni vocantur' (Isidore of Seville, De ecclesiasticis officiis 1.6)", *Journal of Late Antiquity* 2, 1, 2009, pp. 116-130.
- Rispoli, G. M., "La voce dell'attore: teorie e tecniche (Parte I)" en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Dramaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998, pp. 53-65.
- Rivera Fernández, M. L., "Los inicios de la reflexión sobre música y sociedad en la Grecia antigua", *Epos: Revista de Filología* 29, 2013, pp. 27-43.
- Rivera Recio, J. F., *San Ildefonso de Toledo. Biografía, época y posteridad*, Madrid-Toledo, 1985.
- Robins, F. E., "Arithmetic in Philo Judaeus", *Classical Philology* 26, 1931, p. 345-361.
- Robles, L., "La cultura religiosa de la España visigótica", *Escritos del Vedat* 5, 1975, pp. 9-54.
- _____, *Prolegómenos a un "Corpus Isidorianum". Obras apócrifas, dudosas o espúreas*. Tesis Doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 1971.

- Robles Sierra, A., “Fuentes del Antikeimenon de Julián de Toledo”, *Escritos del Vedat* 1, 1971, pp. 59-135.
- Rocconi, E., *Le parole delle muse: la formazione del lessico tecnico musicale nelle Grecia antica*. Roma, 2003.
- Rodríguez Adrados, F., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999.
- Rodríguez Alfageme, I., “Aristófanes y la escena”, en García Novo, E., Rodríguez Alfageme, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Drammaturgia e messa in scena nel teatro greco. Coloquio italo-español sobre el teatro griego*, Madrid, 1998, pp. 273-287.
- Rodríguez Mayorgas, A., “El concepto de artes liberales a fines de la República Romana”, *Estudios clásicos*, 46, Nº 125, 2004, pp. 45-64.
- Rodríguez Morales, J., ¿Petronio en la biblioteca de Isidoro de Sevilla?, *Helmántica* 43, Nº 130-131, pp. 69-77.
- Royo, C., Prado, G., *El canto mozárabe*, Barcelona, 1929.
- Roldán Hervás, J. M., *Historia Antigua de la Península Ibérica I. Iberia prerromana, Hispania republicana y alto imperial*. Madrid, UNED, 2012.
- Romero, J.L., “S. Isidoro de Sevilla, su pensamiento político-histórico y sus relaciones con la historia visigoda”, *Cuadernos de Historia de España* 8, 1947, pp. 6-71.
- Rotolo, V., *Il Pantomimo. Studi e testi*. Palermo, 1957.
- Rouse, R.H., “La transmisión de los textos” en R. Jenkyns (ed.), *El legado de Roma: una nueva valoración*, Barcelona 1995, pp. 43-61.
- Roussel, L., “Bel canto et Sophocle”, *Melanges offerts à Octave Navarre par ses élèves el se samis*, Toulouse, 1920, pp. 371-374.
- Ruíz de Elvira, A., *Mitología clásica*, Madrid, 2011.
- Ruiz García, Elisa. *Introducción a la codicología*, Madrid, 2002.
- Ruprecht, “Sophokles als κῆρυξ”, *Philologus* 75, 1920, pp. 213-215.
- Rusche, P. G., “Isidore's 'Etymologiae' and the Canterbury Aldhelm Scholia”, *Journal of English and Germanic Philology* 104, 4, 2005, pp. 437-455.
- Sachs, C., *La música en la Antigüedad*, Barcelona, 1934.
- _____, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, 1944.
- _____, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, 1947.
- Salazar, A. *La música en la cultura griega*. Méjico, 1954.
- Sánchez-Lafuente, J., “Algunos testimonios de uso y abandono de anfiteatros durante el Bajo Imperio en Hispania. El caso segobricense”, *El anfiteatro en la Hispania*

- romana. *Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida (coloquio internacional, Mérida, 26-28 de noviembre, 1992)*, Badajoz, 1995, pp. 177-185.
- _____, “Notas sobre el abandono de anfiteatros durante el Bajo Imperio en Hispania. El caso segobricense”, *Ciudades romanas en la provincia de Cuenca. Homenaje a Francisco Suay Martínez*, Cuenca, 1997, pp. 93-102.
- Sánchez Montealegre, “Liturgia mozárabe”, *Iacobus: revista de estudios jacobeos y medievales* 17-18, 2004, págs. 7-44
- Sánchez Pérez, J. A., “San Isidoro arzobispo de Sevilla y su cultura matemática”, *Revista Matemática Hispanoamericana* 4, 1929, pp. 35-43.
- Sánchez Prieto, A. B., “Las Institutionum Disciplinae: programa educativo para un noble godo, en Ideales de formación en la Historia de la Educación”, Vergara Ciordia, J., Sánchez Barea, F., y Comella Gutiérrez, B. (Coord.), *Ideales de formación en la Historia de la Educación*. Madrid, 2011.
- Sánchez Salor, E., “El providencialismo en la historiografía cristiano-visigótica de España”, *Anuario de Estudios Filológicos* 5, 1982, pp. 179-192.
- _____, *Polémica entre cristianos y paganos*, Madrid, 1986.
- Sanz Serrano, R., “Adivinación y sociedad en la Hispania tardorromana y visigoda”, *Gerión Extra* 2, 1989, pp. 365-390.
- _____, *Historia de los godos*. Madrid: La esfera de los libros (2009).
- Sayas Abengochea, J.J., y Abad Varela, M., *Historia Antigua de la Península Ibérica II. Época tardoimperial y visigoda*. Madrid: UNED, 2013.
- Schmidt, K., *Quaestiones de musicis scriptoribus Romanis, inprimis de Cassiodoro et Isidoro*, Darmstadt, 1899.
- Schrade, L., “Das Propadeutische Ethos in der Musikanschauung des Boethius”, *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterricht* 30, 1930, p. 179-215.
- _____, “Music in Philosophy of Boethius”, *The Musical Quarterly* 33, 1947, p. 188-200.
- Schueller H. M., *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, 1988.
- Scott, J. E., “La musica romana” en Wellesz, E. (ed.), *The New Oxford History of Music. Vol 1. Ancient and oriental music*, Oxford / Nueva York, 1986, pp. 404-420.
- Séchan, L., *La danse grecque Antique*, París, 1930.
- Segovia, A., “Informe sobre bibliografía isidoriana”, *Estudios Eclesiásticos* 36, 1961, pp. 73-126.

- Sejias, R.S., “Isidoro en la pedagogía”, *Revista Española de Pedagogía*, 21 (1948), 453-482.
- Séjourné, P., *Le dernier père de l'église, Saint Isidore de Séville: son rôle dans l'histoire du droit canonique*, París, 1929.
- Sendrey, A. *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*, Rutherford, 1974.
- Serrano, I. M., Lucy H. O., Bogdan D. S., “Quadrivium: The Structure of Mathematics as Described in Isidore of Seville's Etymologies”, *The Mathematical Intelligencer* 39, 4, 2017, pp. 51-56.
- Seznec, J., *Los dioses paganos de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987.
- Sharpe, W. D. *Isidore of Seville: the medical writings*. En *American Philosophical Society* Vol. 54, pp. 1-75, Philadelphia, 1964.
- Silvestre, H., “Note sur la survie de Macrobie au Moyen Age”, *Classica et Mediaevalia* 24, 1963, p. 170-180.
- Silvestre, M. L., “Cassiodoro e l'uso político della storia”, en *Mutatio rerum. Letteratura, Filosofia, Scienza tra tardo antico e altomedioevo. Atti del Convegno di Studi* (Napoli, 25-26 novembre 1996), M.L. Silvestre y M. Squillante (eds.), Napoli (1997), pp. 81-114.
- Simon, M., “Zur Abhängigkeit spätrömischer Enzyklopädien der artes liberales von Varros *Disciplinarum libri*”, *Philologus* 110, 1966, p. 88-101.
- Simonet, F. J., *Historia de los mozárabes de España. Tomo I. Los virreyes (años 711 a 756)*. Madrid, Ediciones Turner, 1983.
- Smith, J. A., *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, Farham (Surrey), 2012.
- Soler, E., “*Ludi et munera*, le vocabulaire des spectacles dans le Code Théodosien”, *Les Jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*, Mont-Saint-Aignan, 2008, pp. 37-68.
- _____, “La législation impériale *De scaenicis* dans le Code Théodosien (XV, 7)”, in *Le Code théodosien: diversité des approches et nouvelles perspectives*, Rome, 2009, pp. 241-258.
- Sotomayor, M., Berdugo, T., “El concilio de Elvira en la Hispana”, *El concilio de Elvira y su tiempo*, Granada, 2005, pp. 13-52.
- Spitzer, L., *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963.
- Staden, H. von, *Herophilus: The art of the medicine in Early Alexandria*. Edition, translation and essays, Cambridge, 1989.

- Stahl, W., *Roman Science. Origins, development and Influence to the Midle Ages*, Madison, 1962 .
- Stahl, W., Johnson, R. & Burge, E., *Martianus Capella and the seven liberal arts. Vol 1. The quadrivium of Martianus Capella: Latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250*. Nueva York, 1971.
- Stanford, W. B. *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley, 1967.
- Stella, F.: *La poesia carolingia. Testo latino a fronte*. Firenze, 1995.
- Stettner, Th., “Cassiodors Encyclopädie, eine Quelle Isidors”, *Philologus*, 82, 1926, p. 241.
- Sullivan, B., *Grammar and harmony: The written representation of musical sound in Carolingian treatises* (Dissertation/Thesis) Los Ángeles, University of California, 1994.
- _____, “The unwritable sound of music: The origins and implications of Isidore's memorial metaphor”, *Viator: Medieval and Renaissance studies* 30, 1999, pp. 1-13.
- Susin Alcubierre, R., “Sobre las fuentes de la ‘Regula isidori’”, *Salmanticensis* 14, fasc. 2, 1967, pp. 371-394.
- Svoboda, K., *La estetica de San Agustin y sus fuentes*, Madrid, Augustinus, 1958.
- Szemerényi, O., “The origins of Roman Drama and Greek Tragedy”, *Hermes* 103, 1975, pp. 300-332.
- Taylor, A. E., *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford, 1928.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid, 1987.
- _____, *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid, 1989.
- Teja, R., “Los juegos de anfiteatro y el cristianismo”, *El anfiteatro en la Hispania romana. Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida (coloquio internacional, Mérida, 26-28 de noviembre, 1992)*, Badajoz, 1995, pp. 69-78.
- Tejada, F.E. de, “Ideas políticas y jurídicas en San Isidoro de Sevilla”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* 41, 1960, pp. 225-258.
- Thompson, E. A., *Los godos en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Trend, J. B., *The music of Spanish history to 1600*, Nueva York, 1965.
- Tibi, O., *La musica in Grecia e a Roma*, Florencia, 1942.
- Titli, M., “Le idee musicali di Isidoro di Siviglia tra ars e peritia”, *Nuova rivista musicale italiana* 34, 2, 2000, pp. 181-198.
- Trevijano Etchevarría, R., *Patrologia*. Madrid, 1994.

- Ulrich, M., *Atlas de música*, vol. 1, Madrid, 2003.
- Valastro Canale, A. *Herejías y sectas en la Iglesia antigua: el octavo libro de las Etimologías de Isidoro de Sevilla y sus fuentes*, Madrid, 2000.
- Vallance, J. T., *The lost theory of Asclepiades of Bitinia*, Oxford, 1990.
- _____, “The medical system of Asclepiades de Bitinia”, en Haase, W., Temporini, H., *Rise and Decline on the Roman World*, Berlin, 1993, pp. 693-727.
- Vallejo Girvés, M., *Bizancio y la España Tardoantigua. (SS V-VIII): Un capítulo de historia mediterránea*, Alcalá de Henares, Universidad, 1993.
- Valverde Sánchez, M., “El léxico musical de los himnos homéricos”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, pp. 259-264, Madrid, 1997.
- Vázquez de Parga, L., *San Hermenegildo ante las fuentes históricas*. Discurso leído el día 18 de noviembre de 1973 en acto de recepción pública en la Real Academia de Historia. Madrid, 1973.
- _____, “Notas sobre la obra histórica de San Isidoro”, Díaz y Díaz, M. C., *Isidoriana, Estudios sobre san Isidoro de Sevilla en el XIV centenario de su nacimiento*. León, Centro de Estudios San Isidoro, 1961, pp. 99-106.
- Velázquez Soriano, I., “Innovaciones léxicas de origen griego en las Etimologías de Isidoro de Sevilla”, en Bernabé, A., de Cuenca, L. A., Gangutia, J., López Facal, J., *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci Rodríguez Adrados*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 509-517.
- _____, Ripoll López, G., “Pervivencias del termalismo y el culto en las aguas en época visigoda hispánica”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua* 5, 1992, pp. 555-580.
- Vendries, Ch., *Instruments à cordes et musiciens dans l’Empire romain*, París, 1999.
- Vera, F., “San Isidoro matemático. La traducción castellana del libro III de sus “Etimologías”, *Erudición Ibero-Ultramarina*, II, Madrid 1931, 1-22.
- Veyne, Paul, *El sueño de Constantino. El fin del imperio pagano y el nacimiento del mundo cristiano*, Barcelona, 2008.
- Vilella, J., “Aportaciones de la epigrafía cristiana hispana no incluida en *IHC* ni en *ICERV* a la prosopografía cristiana del Bajo Imperio”, *Historiam Pictura Refert. Miscellanea del Prof. Alejandro Recio Vaganzones*. Roma, 1994, p. 615-623.
- Ville, G., “Les jeux de gladiateurs dans l’Empire chrétien”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome*, 72, 1960, pp. 273-335.

- Vives Gatell, J., *San Isidoro, nuestro maestro y su biblioteca* (Discurso leído en la sala de actos del CSIC de Barcelona el 4 de abril en la sesión solemne dedicada a san Isidoro), Barcelona, 1956.
- Volk, K., Zamnier, F., *et alii*, *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz, Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt, 2006.
- VVAA. *Arts Liberaux et Philosophie au Moyen Age*, Montréal-Paris, 1969.
- VV.AA. *Antiquité Tardive 15, Jeux et spectacles dans l'Antiquité Tardive*, Brepols, 2007.
- VV.AA. *El Teatre Grec i Romà. VIII Simposi de la Societat Spanyola d'Estudis Clàssics (Secció catalana)*, Barcelona, 1986.
- VVAA. *Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica. Revista de la Universidad de Madrid* vol. 13, n. 51, 1964.
- VVAA. *Miscellanea Isidoriana. Homenaje a San Isidoro de Sevilla en el XIII centenario de su muerte (4 de abril de 636)*. Roma, [s.n.], 1936.
- VVAA. *Miscelánea Patrística. Homenaje internacional al P. Ángel C. Vega, O. S. A. 1918-1968*. El Escorial, Publicado como número de especial de la Revista *La Ciudad de Dios*, Julio-Diciembre, números 3-4, 1968.
- Waerden, B. L. van der, "Die Harmonielehre der Pythagoreer", *Hermes* 78, 1943, p. 163-199.
- Wegner, M., *Das Musikleben der Griechen*, Berlín, 1949.
- Weisheipl, J. A., "Classification of the Sciences in Medieval Thought", *Mediaeval Studies* 27-28, 1965-6, p. 54-90.
- Weismann, W., *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg, 1972.
- Weiss, P., Taruskin, R., *Music in the Western World: a history in documents*, Belmont, CA, 2008.
- Weissengruber, F., "L'educazione profana nell' "Expositio Psalmorum" di Cassiodoro", en *Cassiodoro, Dalla corte di Ravenna al Vivarium di Squillace. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Squillace, 25-27 ottobre 1990)*. Messina, Rubbettino, 1993, pp. 61-72.
- Wellesz, E. (ed.), *Ancient and oriental music*, Londres / Nueva York, 1957.
- West. M. L., *Ancient Greek Music*. Oxford, 1994.
- _____, *Greek Metre*, Oxford, 1990.

- Westphal, R., *Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums*, Leipzig, 1883.
- _____, *Griechische Metrik*, Leipzig, 1868.
- _____, *Theorie der musischen Künste der Hellenen. Vol. I. Griechische Rhythmik*, Leipzig, 1885.
- White, A., "Boethius in the Medieval Quadrivium", en Gibson, M. (ed.), *Boethius. His life, thought and influence*, Oxford, 1981, p. 162-205.
- Wilkinson, L. P., "Philodemus on Ethos in Music", *Classical Quarterly* 32, 1938, 174-181.
- Wille, G., *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967.
- Wilson, P. "The aulos in Athens", en Goldhill, S., Osborne, R., (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999 pp. 58-95.
- Winnington-Ingram, R. P., "Aristoxenus and the intervals of Greek Music", *The Classical Quarterly* 26, 1932, p. 195-208.
- _____, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936.
- Wolf, J., "Die Musiktheorie des Mittelalters", *Acta Musicologica* 3, 1931, p. 53-64.
- Zanoncelli, L., "La filosofia musicale di Aristide Quintiliano", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 24, 51-93, 1977.
- Zenger, E., "David as Musician and Poet: Plotted and Painted", en Exum, J. Ch., Moore, S. D. (eds.): *Biblical Studies. Cultural Studies. The Third Sheffield Colloquium*, Sheffield, pp. 263-298.
- Zoder, M., y del Pozo Sáinz, T., "El cristianismo y la transmisión de la erudición clásica: algunas notas a partir del Epistolario de san Jerónimo", *Studia Historica. Historia Antigua*, N° 12, 1994, pp. 135-142.
- Zucchelli, B., *Le Denominazioni latine dell'attore*, Brescia, 1964.